

عدد خاص

الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية
في دولة الامارات العربية المتحدة

من ١٥ إلى ١٨ تشرين الأول (اكتوبر) الماضي، انعقد في الشارقة الملتقى الثاني للكتابات القصصيّة والروائيّة في دولة الإمارات العربية المتحدة، بإشراف دائرة الثقافة والاعلام واتحاد كتّاب وأدباء الإمارات.

وأسوةً بما اعتادت «الآداب» أن تقدّمه بين الحين والحين، تخصّص المجلّة هذا العدد لما اختارته من أبحاث هذا الملتقى الأدبيّ.

وسيلاحظ القارىء أن التجربة القصصيّة لهذا البلد العربي، بالرغم من أنها تجربة حديثة العهد لا ترجع إلى أكثر من عشرين عاماً، تستحق الاهتمام والتقدير.

«التحرير»

يوسف الشاروني



في القصة القصيرة بدولة الامارات العربية المتحدة

كما تبرزها عناصر: الشخصية، والمكان، والزمان



المحتوى

تمهيد:

كما يتلازم الليل والنهار، هكذا تتلازم السلبيات والايجابيات في كل تطور حضاري. فإذا عرفنا أن مجتمع الامارات تطور في عقدين ما تطورته دول أخرى في قرنين، أدركنا مدى الزلزلة الاجتماعية والنفسية التي اجتاحته كما اجتاحت منطقة الخليج. وقد لخص لنا الأديب القصصي عبد الحميد أحمد لب هذا التطور في النقاط التالية:

- إن هذه الطفرة الاقتصادية المادية غير المبرمجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون.
- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء دون بذل أي جهد انتاجي حقيقي.
- نتيجة ذلك تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة ثم أخذت تنكمش وتضمحل وتتلاشى، لتحل محلها علاقات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.
- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الانتاج القديمة البسيطة وأحلت محلها الوظائف الادارية والمساعدات الاجتماعية وفرص التعليم والتجارة الحرة.
- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجاري وأخلاق الوظيفة الادارية وسلوكيات المتعلم الجامعي والنزعة الفردية الطموحة. (عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الامارات، الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الامارات).

من هنا كان لفترات التحول الاجتماعي والحضاري أدبها، كما لفترات الاستقرار النسبي أدبها. ففترات التحول الاجتماعي تتميز بحدة الصراع بين القديم المتثبت في أعماق الوجدان الجمعي والفردي على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. هذا هو المحور الأثير لأدب تلك الفترات سواء تمثل في صراع نفسي داخل الشخصية القصصية، أو في صراع بين شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا. وربما انعكس هذا التوتر على الشكل الفني فاقترب من أسلوب يحاول أن يستوعب اللحظة بكل تناقضاتها.

فالتحول الاجتماعي - أو بمعنى أوسع التغيير الحضاري - يؤثر على الفن القصصي من أكثر من جانب:

- على الشكل القصصي.
- على إيجاد المبدع لهذا الشكل الجديد.
- وعلى إيجاد المتلقي والمتذوق له.
- وعلى الموضوع أو المحور القصصي.

فظهور الابداع القصصي نفسه كظاهرة أدبية جديدة - إلى جانب الشعر - علامة من علامات التحول الاجتماعي ونتيجة له، لأن ظهور فنون أدبية جديدة بل وأشكال أدبية حديثة للفنون التقليدية دلالة على أن تحولاً اجتماعياً ما قد وقع. حدث هذا عندما اختفى الأدب الشفاهي والمدون كالحكاية والسيرة الشعبيتين والنادرة وقصص الأمثال... ليحل محلها أدب المطبعة من رواية وقصة قصيرة. وحدث هذا مرة أخرى عندما انتشرت وسائل الاتصال الجماهيري لتظهر الدراما الاذاعية والتلفزيونية فتزاحم قصة المطبعة وروايتها.

تحول حضاري آخر لولاه لما ازدهر هذا الفن الأدبي في دولة الامارات - شأنها في ذلك شأن بلاد الله كلها - ذلك هو انتشار التعليم وما صاحبه من انتشار الصحافة. فالتعليم هو الذي جعل من الممكن وجود الكاتب المبدع، كما جعل من الممكن أيضاً وجود الجمهور القارىء المتذوق. أما الصحافة فهي القناة الرائدة - إذا جاز التعبير - الذي يوصل القصة القصيرة من مبدعيها إلى متذوقيها. ونحن نعرف أن هناك مجلات بالذات تبنت نشر القصة القصيرة في دولة الامارات في مراحل ابداعها المبكر في أوائل السبعينات مثل مجلة «الأهلي» التي ظهرت في أوائل عام ١٩٧٠، والمجمع عام ١٩٧٣، ثم الأزمنة العربية في نهاية السبعينات (عام ١٩٧٩).

ولم يكن انتشار الفن القصصي بين أدباء دولة الإمارات وحده دليلاً على ما حدث من تحولات جذرية في المجتمع، بل كانت مساهمة المرأة في هذا الفن بنسبة ملحوظة دلالة مضاعفة على هذا التحول، فهو قبل أن يكون تطوراً في الحياة الثقافية، كان تطوراً في الحياة الاجتماعية التي أتاحت للمرأة أن تتعلم أولاً وأن تعمل ثانياً، والتي يكون تعلمها هو بداية الطريق نحو إمكان بروزها كمبدعة فيما بعد، وأن يكون عملها هو الذي يتيح لها بصيص الحرية فيما تبدع، وأن يكون صراعها في سبيل استكمال حريتها الغضة هو شرارة الهامها.

وكما يمكن أن يكون المناخ الحضاري مخصباً للابداع الفني، فإنه يمكن - في بعض الفترات - أن يعود فيكون محبطاً له. مثال ذلك ما حدث في فترة ٧٥ - ٧٩ حين انتفخ مجتمع الامارات بالمباني والعقارات والوكالات والأسواق والبضائع. وبالمقابل ضمرت الثقافة الجادة. «فحتى الذين عادوا من الدراسة بالخارج بسنوات بعد ذلك، انتهوا من هم الكتابة ليدفنوا قدراتهم الابداعية وملكاتهم الأدبية في أدراج المكاتب الوظيفية» (المرجع السابق) لكن الخيط لم ينقطع تماماً، فقد استمر بعض الأدباء في مسيرتهم القصصية. فما لبث أن ازدهرت الساحة الثقافية بكثير من البراعم في فترة الثمانينات وهي مرحلة جاءت بعد زوال حلم الثروة والسلطة المالية لدى الفئة المتنفعة وعودتها إلى مجالها الحقيقي (د. محمد عبد الله المطوع، ملامح التغيير الاجتماعي في الإمارات: دراسة في القصة القصيرة، ندوة الأدب

في الخليج العربي من ١٠ ـ ١٤ يناير ١٩٨٨، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة).

معنى هذا أن التحول الحضاري: اقتصادياً وثقافياً وإعلامياً.. هو الذي أبرز فن القصة القصيرة في دولة الامارات في العقدين الاخيرين وجعله ممكن الوجود ابداعاً وتذوقاً، وهو نفسه الذي أمد كتّابها بطاقاتهم الابداعية حيث تفاعلوا وجدانياً مع قضايا هذا التحول مما حفزهم على تقديم رؤيتهم الفنية لجمهور يعيش هذه القضايا المستحدثة ـ التي يتصارع فيها القديم المتشبث مع الجديد الذي يفرض وجوده ـ فيجد نفسه فيما يُقَدَّم إليه.

وقد ضاعف من حدة هذا الصراع أن التحول الحضاري من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الاسرة ومجتمع الدولة ذات المؤسسات تم بطريقة القفز لاختصار القرون في سنوات، مما نجم عنه سلبيات تزاحم ايجابياته، وتخلق توتراً بين الرغبة فيه والرغبة عنه.

وانعكس ذلك كله، لا على موضوع القصة الاماراتية فحسب، بل وعلى بنائها أيضاً. فضلاً عن تأثر بعض كتّابها بالاساليب الوافدة التي ما انجذبوا إليها إلا لأنها لمست هماً دفيناً في نفوسهم الحساسة.

وفيما يلي محاولة تناول أبرز مظاهر التحول الاجتماعي في بعض قصص بعض أدباء الامارات مما كتبوه خلال العقدين الاخيرين اللذين وقع فيهما هذا التحول، وذلك كما تكشفت تلك المظاهر في العناصر الفنية لهذه القصص، تعرضت الدراسة لثلاثة منها هي: الشخصيات لا سيما الوافدة والمرأة، والمكان: القرية والمدينة والصحراء معْ التركيز على البحر، والزمان: الماضي والحاضر. وغني عن القول أن هذه العناصر تتداخل وتتلاحم معاً في البناء الفني القصصي.

والقصص التي تعرضت لها الدراسة كانت من القليل الذي اتيح لي قراءته، وشكراً لأمانة سر اتحاد كتاب وادباء الامارات، فبعضها لم يكن مطبوعاً إنما صُوَرٌ لقصص إما مكتوبة بخط اليد ـ ولهذا لم استطع الاشارة إلى مصدرها ـ أو مما سبق نشره في الصحف.

الشخصيات في مهب التحول الاجتماعي:

من خلال شخصياته القصصية وحركتهم الداخلية والخارجية التي تتأرجح بين الماضي وذكرياته والحاضر ووقائعه، يرصد لنا عبد الحميد أحمد حركة التحول الاجتماعي في مجتمعه الاماراتي، أحياناً في صرخة يتصادم فيها الابيض والاسود وكأنما لا لقاء بين الماضي والحاضر فتسمع قعقعة ودوياً كما في قصة «المرأة الأخرى»، وأحياناً يهمس حين يختار شخصية من شريحة هامشية في مجتمع الامارات.

قد تكون وافداً آسيوياً حين يلتقط الهندوسي كويا وهو خارج عمله ـ أي في لحظة لا يؤدي فيها دوراً فاعلاً ـ مهموماً باشيائه الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الجديد الذي ولدته له زوجته بعيداً عنه. وقد أوشك أن يحقق أمنيته المتواضعة. من وجهة نظرنا ـ بأن يرسل هدية للطفل وأم الطفل، لولا أن حساباته المضطربة ووضعه الهامشي حالا دون ذلك.

وتقدم لنا القصة «بطلها» ببعديه الخارجي والداخلي: البعد الخارجي مجرد ملامح تخدم القصة ولا ضرورة لمزيد من التفاصيل، فهو عامل، يرصف الطرقات «هذا الرصيف، هذا الشارع بناه كويا وزملاؤه (عبد الحميد أحمد، البيدار، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص ١١) أي أن وجود كويا وزملائه في الامارات أحد أسباب ونتائج ما شهدته البلاد من تحول حضاري. فالتحول الحضاري هو الذي استجلبه وجذبه، وكويا بدوره ساهم في تحقيقه. فهو إذن جزء من التركيبة الاجتماعية في هذه المرحلة الحضارية من تاريخ الاتحاد، ولكل مرحلة تركيبتها الاجتماعية.

وكويا متزوج ولديه أربع بنات، وابنه الكبير محمد التهمه القطار. لكنهم بعيدون عنه، وعندما ينام ينتابه الكابوس فندلف إلى عالم كويا الداخلي حين نجد ابنه المقتول يطارده، ونشاركه همومه الدفينة، فلا يعود كويا ينفصل عنا بجنسيته أو طبقته أو ثقافته أو همومه بل يصبح جزءاً من انسانيتنا واحتمالا أن نلتقي به في مكان ما في لحظة ما فنهتف في اعماقنا «نحن نعرفك الآن جيداً، ونعرف أشياءك الصغيرة وهمومك الدفينة».

ويعزف عبد الحميد أحمد تنويعات أخرى على اللحن نفسه فيكون الوافد هذه المرة عربياً على نحو ما نقرأ في قصة «الأرصفة العربية». فإذا كانت قصة «أشياء كويا الصغيرة» محاولة لسبر الهم الانساني، فإن قصة «الأرصفة العربية» محاولة لسبر الهم القومي: كلاهما تقدمان لبنة من لبنات البيئة الاجتماعية في هذه المرحلة التاريخية من التحول الاجتماعي الذي تمر به الامارات.

هنا لا مسافة لغوية أو عصبية، ورغم ذلك فإن القصة تعطينا الانطباع بأن المسافة ربما أكثر بعداً، لأن الفلسطيني يعامل معاملة «فوق العادة» لا يتلقاها الهندي «كويا».

فالأب حين أراد أن يلتحق بعمل حذره صاحب الكراج «أنت فلسطيني، أليس كذلك؟ لا أريد المشاكل، لا سياسة، أنا يهمني العمل، أن أربح، لا أريد مشاكل» (المرجع السابق ص ٢٢). وصغيرته كذلك لا تشفع لها طفولتها بمعاملة أفضل، فعندما سألتها ربة البيت: هل أنت فلسطينية، فأنشدت ابنتها: فلسطين بلادنا... واليهود كلابنا، ضربتها أمها قائلة: هذا النشيد قوليه في المدرسة. فسكتت خائفه (المرجع السابق، ص ١٩).

إن الكاتب هنا هو ضمير أمته المؤرق، لأنه يقدم لنا بطلاً محاصراً يتأرجح بين ذكريات وطن مسلوب، ومهجر فيه على أمره مغلوب. فما يزال هنا ـ كما كان هناك ـ يطارده القهر والجوع والحزن في الليل والنهار والشعور بالوطن. (المرجع السابق، ص ١٦). تلك عينة

أخرى من تلك الشريحة التي جلبها وجذبها التحول الاقتصادي وما ترتب عليه من تغييرات اجتماعية وحضارية.

لكن الشخصيات الهامشية المسحوقة في مجتمع التحول ـ والتي يبدو أن احتجاج عبد الحميد أحمد على وجودها وادانته للمجتمع الذي يفرزها أو يتبناها هو الذي يخصب وجدانه ويحفزه للابداع ـ لا تقتصر على الوافدين بل يمكن أن تكون من بين مواطني المجتمع المتحول نفسه.

فقصة «الطائر الغمري»، وهو الشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها ولا تعرفه ولا يدرك شيئاً فيها، تبدأ من نهايتها ـ ونهاية كل حي الموت ـ إذ يعلن سالم بن يديده أحد أصدقاء غريب ـ وهذا هو اسمه ـ أن البترول هو الذي ذبحه (كلنا.. نحب البحر، قصص قصيرة من الامارات، منشورات اتحاد كتاب وادباء الامارات العربية المتحدة، ١٩٨٦، ص ٦٦).

كان يفتح خزان السيارات، ويُدخل فيها قطعة قماش، وحين يُخرجها كانت تقطر حتى الشمالة، فيشمها.

عفراء قالت: عجائب هذا الزمان كثيرة، النعمة جاءتنا معها أشياء كثيرة ما خبرناها من قبل. (المرجع السابق،، ص ٦٨).

أحدهم قال: البلاء جاءنا من كل مكان، كنا نركب الحمير، اليوم جاءتنا حمير لا تمشي إلا بالبترول.

أما سالم يديدة فقد قال الرأي المضاد: السيارة أحسن، البترول ليس للشم.

حمدان بن كنتوت قرر واقعاً: زمان ولى وراح، ومن يعش أكثر ير أكثر.

وتجنباً للاسلوب التقريري توزعت نِعَم التحول الحضاري في جمل حوارية: في البدء لم يكن إلا البحر، اليوم انتشرت المدارس والمواتر (جمع موتور أي محرك) والدخاتر (جمع دختر أي دكتور أو طبيب) والعمارات والطيارين والموظفين.. أما من تجمدوا فقد أكلهم الدهر. (المرجع السابق، ص ٧١).

وكان غريب ممن تجمدوا، بل لعله تقهقر إلى الوراء. ترك المدرسة ولم يتعلم صنعة تفيده، ويحاول والده عبثاً اقناعه:

هذي حالنا، الأول كلنا كنا واحد، الآن الدنيا تبدلت، ناس سوت سيارات وبنايات، وناس.. (المرجع السابق، ص ٧٢).

لكن غريب يصر قائلاً: سأدخل البحر.. سأذهب مع علي بن سيف إلى السمك.

لم يأخذ من البترول إلا أسوأ ما فيه، فقضى عليه في شبابه الباكر. فالتقدم الحضاري سلاح ذو حدين، عملة ذات وجهين، وعليك أن تختار. وقد تتعادل السلبيات والايجابيات، فبعد دخول الثلاجات والمكيفات والتليفونات والسيارات ولت سنوات الجفاف والبحر والفقر، واشتدت سنوات الجفاف والفقر (المرجع السابق، ص ٧٤). وقد اختار العقلاء ـ فيما يبدو ـ أن يفوزوا بالإيجابيات أو حاولوا الفوز بها، أما غريب الذي كان شيطاناً محبوباً ،سيّىء الخلق طيباً، مشاغباً إلى ما لا نهاية (المرجع السابق، ص ٧٤). فقد اختار الجانب المهلك.

ولعلنا نعيش في وهم أننا اخترنا الجانب الأخر، بينما حضارتنا النفطية ربما قد اختارت لنا ما اختاره غريب، لكنه اختيار أقل صراحة وجرأة وأكثر خداعاً للنفس. فحين غادر محمد بيت علي بن سيف بعد أن سمع قصة الموت الفجائية لغريب: كانت أضواء الشوارع مضاءة والسيارات تمرق بسرعة كالسهام. وادرك للحظة أن الأمور تطورت كثيراً ومرت بسرعة غير معتادة، وأن الحياة من حولهم في غضون سنوات قليلة تدفقت مثل شلال مشحون بالجنون (المرجع السابق، ص ٧٧). بينما يعلن سيف بن خلف ـ إحدى الشخصيات الأخرى في القصة ـ النهاية بقوله:

كانت ريحاً صرصراً مرت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق الا البطون، يا جماعة هذه ليست احوال، أعوذ بالله من كل شيطان رجيم.

مما يجعلنا نتساءل هل الجميع يشمون البترول بتنويعات مختلفة؟ وهل يترتب على ذلك أنه سيقضي على الجميع كما قضى على غريب؟.

وهنا نلاحظ محاولة جديدة بالاشارة إليها في البناء الفني في هذه القصة حين يحاول مؤلفها أن يربط بينها وبين قصص أخرى له عن طريق الشخصيات كلون من الوان الخيط القصصي، وذلك باحضاره شخصيات قصصه الأخرى بالاشارة إليها أو الاعلان عن رأيها في قصة «الطائر الغمري» مثل سيف بن خلف ومريش البيدار، فترتبط القصص معاً برابطة أشبه بالرابطة الأسرية.

ملاحظة أخرى أن عبد الحميد أحمد لا تغريه ـ وربما لا تغري كثيرين من كتّاب القصة الخليجية ـ تلك الشخصيات التي أتخم النفط عيونهم وكروشهم وجيوبهم فسحقتهم ثرواتهم، إنهم يفضلون تلك الشخصيات التي ضاعت في زحام الموكب فسحقتهم هامشيتهم.

المرأة وبصمات التحول الأعمق أثراً:

فإذا كانت الشخصية القصصية امرأة فإن القهر حيناً وعدم القدرة على التكيف مع الاوضاع الجديدة حيناً آخر يصبح مضاعفاً برغم كل المظاهر التي توحي بأنها تؤدي إلى عكس ذلك، بل إن هذه المظاهر نفسها وسيلة من وسائل مضاعفة القهر لأنها شراء لحرية المرأة التي أتاحها لها ما طرأ من تغييرات اجتماعية. وأبرز دلالة فنية على ذلك في قصة «المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد هو أن بطلتها لا اسم لها، مع أننا نعرف أن اسم أبيها حمدان واسم زوجها خلفان، ومع أنها تعلمت حتى الجامعة. وهي لم تتعلم القراءة والكتابة فقط لكنها تعلمت حرية الاختيار. ومع أن زوجها خلفان:

مال وشباب وسمعة وقدم لها ذهباً قيمته ٦٠ ألف درهم ومهراً قيمته ١٠٠ ألف درهم غير الفساتين والعطور والصابون والشامبو، إلا أن كل ذلك لم يهدهد ثائرة المرأة الأخرى التي كانت تستيقظ وتتوحش. طردت أولاً هؤلاء النسوة اللاتي يخنقنها بكلماتهن ليلة زفافها:

لم أر امرأة لا يسعدها يوم كهذا.

زمن عجايب، علموهن وأفسدوهن.

خلفان رجل تتمناه كل النساء. (البيدار، ص ٧٨).

لكنها توحشت، انفجرت، صرخت:

اخرجن. اخرجن. برع. لا أريد أحداً هنا. (المرجع السابق، ص ٨١).

رغم ذلك فقد نقلت إلى بيته، يأكل، ينام، يَخرج (بفتحة الياء) يأتي، ينام، يأكل، يخرج (بفتحة الياء أو ضمها هذه المرة) في الليل وشخيره مثل المنشار في الخشب، كتبت قصتها بسكين، فقفز مثل ثور مقطوع ذنبه. وضربها أبوها، حبسها في غرفة ذات نافذة وحيدة محكمة الإغلاق. لكنها كانت قد توحدت مع المرأة الأخرى.

وهكذا يدفع عبد الحميد أحمد ـ عن طريق شخصيته النسائية ـ تناقضات اللحظة الحضارية إلى نقطة اللاعودة، فتتوارى امكانات التعايش الابيض والاسود الكاريكاتورية. يختار ضحيته ممن تمثل قمة المأساة. لهذا جاءت هذه القصة صرخة وأبعد ما تكون عن الهمسة.

وتدور قصة «هياج» لأمينة أبو شهاب حول المحور نفسه، لكن بدلاً من أن تنفجر المرأة فإنها تكبت قهرها. فعبد الرحمن موسى لم ير من آمنة إلا جسدها «قامتها الريانة وشفتاها المكتنزتان، وإنها لا شيء غير هذا... وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج (حي) السماكين في شرقي المدينة، وذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت إلى الحي ذي المساكن المضيئة الشائحة بوجهها نحو البعيد والمتكبر تكبراً أصم» (كلنا نحب البحر، ص ٩).

هنا المرأة قبلت واقبلت على وضعها الجديد حتى أنها تشعر نحوه بالامتنان (ص ١٠) لكنها بدأت تتأرجح بين هذا الشعور وشعور آخر يثير فيها تمرداً بين فترة وأخرى، فكانت تستنفر كل ما تختزنه المرأة من قدرة على أن تكون ندية ومرغوبة. «وعندما تساءلت » لم أتزين له؟ «جاءها الجواب» ربما كان الأمر مجرد مقايضة غير معلنة أي مجرد تبادل مصالح ولا عاطفة.

وهكذا بدلاً من أن يسري فيها المخدر من هذا العالم الباذخ الثراء بالنسبة للعالم الذي أقبلت فيه، إذا به يثير عداءها وتمردها «كانت نبتة صحراوية تقتلها الرطوبة الملونة وغزارة الغذاء» (ص ١١) حتى انتهى الأمر باصابتها بنوبة انهالت فيها على عقرب الساعة الخبيثة التي تدق دقاتها النحاسية النائمة، حتى أصيب بتغضّنات لا شفاء منها، بينما بندول الساعة يلفظ دفقات الحركة الأخيرة.

ولأن موقف بطلتنا متأرجح مثل بندول الساعة «كانت حركة أفكارها تنتقل ما بين الفريج الشرقي والغربي» (ص ١٤) فإن هذا التحطيم كان موجهاً إلى ذاتها. لهذا همس زوجها قائلاً «سآخذك غداً إلى طبيب نفسي، حبيبتي».

ومحور قصة «العرس» محور أثير في قصص سلمى مطر سيف، قهر المرأة المعاصرة المحشوة بين زمنين، تُسلب بيد ما تُعطاه باليد الأخرى. وتستخدم سلمى مطر سيف قالبها القصصي المفضل تكرار التنويعات على محور القصة.

فحمامة ـ التي يدل اسمها على تطلعها إلى الانطلاق والتحليق ـ تزوجت للمرة الأولى عندما كانت في الثانية عشرة (ص ٨٩). وهذا أول لون من الوان القهر تمت ممارسته على جسدها «في نفس الليلة خرجت من بيت الزوجية... وهي محمومة بالصورة الجزعة: صورة الرجل العاري، فاعادها أهلها بالقوة إلى عريسها الموقور حيث «انشق قلبها في الظلام، وانفجر دمها عصياً ساخناً» (ص ٩٠) لتهرب مرة ثانية ملطخة بالجزع والجرح الاسود. ومرة أخرى ارجعها أهلها إليه بعد أن نصحوه «أن يلعب معها» لكن الصغيرة لوحت بالسكين رافضة لعبه «الدفء» فناولها ورقة الطلاق واغلق الباب عليه.

وجربت حمامة خمس زيجات مع خمسة ذكور هم تنويعات مختلفة للرجل السيد مع المرأة المقهورة. ثانيهم كان سادياً «يعلقها بالسقف ثم يعريها ويدور حولها كثور هائج يرى الأحمر. يرقص حتى تقفز عيناه من محجريهما وتصفعه النشوة ويتناول سوطه ويضربها ضرباً مبرحاً... ويتلذذ كبهيمة متوحشة إلى أن تهدأ نفسه، فيسجنها في غرفتها لكي لا يراها أحد ويخرج هو إلى سمره وشربه... ويعود محملا بالرغبة في قضمها معلقة ومضروبة». (صفحات ٩٠،٩١).

الثالث كان غنياً، بعد أن ولدت له بنتاً جميلة لم يحتمل تشوه بطن حمامة وفخذيها بعد الحمل فجلب عليها زوجتين أخريين.

الرابع أحب أكل حمامة، فكان يقضي كل وقته يأكل، وسمن إلى درجة أنه لم يستطع أن يغادر غرفة نومه. فطارت حمامة إلى بيت أهلها منهكة القوى.

الخامس كان زوجاً قذر البدن يحمل رائحة تيوس وخرفان، وبعد أن حملت منه وانجبت بنتاً رجعت إلى بيت أهلها شبه مريضة ودخلت في حالة من الكآبة البشعة.

هكذا انتهت مرحلة قهرها بالزواج، لتتلوها مرحلة قهرها بالعلاج. وكما تكررت مرات الزواج، تكررت محاولات العلاج، كأنها الصوت والصدى، فاسلوب التكرار هو نفسه يتكرر. والتكرار في الحلم وفي النصيحة معناه التأكيد، وفي القصة التأكيد والتكثيف.

أتوا بمطوع معروف في البلدة، فعالجها بضربها بخيزرانة لتخليص

روحها وجسدها من الجن الذي يسكنها، ضربها على رأسها وصدرها وبطنها وظهرها وأسفل قدميها، وظل على هذا المنوال اسبوعاً كاملاً وهو يجرح جسد حمامة الضامر (ص ٩٣).

بعد حين جاءت حمامة امرأة عجوز تحمل مبسماً من الحديد وضعته على فقرات حمامة الظهرية فخرجت رائحة لحم يُشوى (ص ٩٣).

وأخيراً سحبوا حمامة إلى طبيب البلدة، هو وحده الذي كان رحيماً بها، فنصح لها ببعض المقويات، لكن بعد فوات الأوان، فلم تزايلها غيبوبة الكآبة.

نصل أخيراً إلى المرحلة الثالثة من مراحل البناء الفني في قصتنا، هي محصلة رحلتي القهر السابقتين، فقد صنعت حمامة بنفسها ولنفسها موكب «عرسها الأبيض» وهي تلبس ثوباً أبيض كلون المحارة (ص ٩٤). بينما تدافعت خلفها النساء وخلفهن الرجال يزفون حمامة، وهي تسأل الجميع «من سيزف نفسه عريساً لمحروقة في كل أجزاء جسدها والديدان تملأ دمها»؟.

ولأن حمامة لم تجد خلاصها إلا في هذا النزف، فإننا في نهاية القصة نغادر عالم الواقع ـ كما نغادره مع بطلات قصص أخريات لسلمى مطر سيف ـ لنطل على رؤيا فانتازيه حين تنتشر حمامة في مسامّ أهل البلدة لتصبح جزءاً من ذاكرتهم وذكرياتهم، فكل البلدة تجمعت حول حمامة واتصلت بها اتصالاً كبيراً كأنما كل أجهزة حمامة الحسية توزعت على كل فرد في البلدة (ص ٩٤).

لكن نساء البلدة لم يدعن حمامة تسعد بحلمها المجنون، بل أصررن على ملاحقتها حتى «سحبنْها من شعرها، ولم يدركن سقوط شعرها بين أيديهم... سحبنها من يديها، من ثدييها، من أصابعها، من قدميها، ومن قلبها.. ولم تدر النساء حقيقة ما جرى.. إلا وحمامة تحلق وتصفق بجناحيها في آذان الراقصين والراقصات» (ص ٩٥).

وبذلك تخرج العربية عن أن تكون امرأة بالذات، إذ تصبح بدخولها هذا العالم الهلامي كل امرأة.

وقد ظلت هذه التيمة تتكرر حتى تصبح هي المسيطرة على شهادة بقية العيون التي تحاصرها لتؤكد الولوج إلى العالم الفانتازي حيث لا خضوع لقوانين الواقع.

ثم تنتهي القصة بأربع شهادات كل منها تحكى من زاوية راويها مصير المرأة التي خرجت إلى الشارع؛ الموت. وكأنما على المرأة أن تختار؛ إما أن تظل سجينة التقاليد، وإما أن تلقى الموت. ولا خيار ثالث. لهذا نسمع الأب يعلن في نهاية القصة، وبعد أن مرت ابنته بكل هذه التجارب المهولة في الشارع: «ما زلت اسمعها تقول: أنني مسجونة» (ص ٤٤).

فالتحول الاجتماعي أعطى المرأة حرية شكلية فقط، لكن مصيرها الموت لو أنها صدقت ومارست حريتها كيفما أرادت.

وتنقلب الصورة حين يكون الشارع لندنياً بدل أن يكون خليجياً على نحو ما نقرأ في قصة ظبية خميس الهامسة «بعد الخامسة مساءً». فالقصة مكتوبة بضمير المتكلم، كأن شخصاً يعترف لك همساً، لأن بطلتها مأزومة بغربة روحها، وتعذر لقاء حضارتين في داخلها. وهي في حالة دفاع متصل من أجل الاحتفاظ في الشارع بقيمها، وليست مثل شقيقتها المقيمة على شاطىء الخليج في حالة هجوم وتمرد على ما يكبلها من تقاليد. فالراوية عربية تعمل في مجلة تصدر في لندن، وهي تروي لنا لقطات مختارة بعناية وموظفه فنياً من رحلتها المسائية من مكتب المجلة إلى بيتها ووحدتها الأكبر. ففي الميترو ـ أو المقبرة الارضية المتحركة كما بدت لها في ذلك المساء يعلو صوت الفتاة الامريكية أكثر، وهي تعلن أنها لا تمارس الجنس في أول ميعاد لها مع رجل، لكن ربما فيما بعد. «ماذا ستقول جدتي أو أختي لو استمعتا إليك»؟ (كلنا نحب البحر، صفحات ٥٩، ٦٠). وفي طريقها إلى البيت أوقفها رجل طويل، قال لها: إنه يشعر بالوحدة الشديدة ويحب أن يشرب معها كوبا من القهوة. وافقت، وعندما بدأ في مغازلتها دافعت عن نفسها بأنها متزوجة ولديها ثلاثة أطفال «فتح فمه، وغادرت» (ص ٦١) ثم تعقب «صحيح أنه ليس لدي أطفال، ولست متزوجة، لكن لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة هي برسم الدخول معهم في علاقة ما..؟ (ص ٦٢).

وتنتهي القصة باعلانها أن «الشارع الذي أسكن فيه يمتلىء عادة بالرجال المخانيث، لذلك فهو آمن جداً حيث قل ما يضايقني رجل عند عودتي إلى بيتي متأخرة أحياناً» (ص ٦٤) وتلتقي راويتنا بأحدهم: تمنى لها ليلة سعيدة، فتمنت له ليلة سعيدة أيضاً.

ومحور قصتها «ساعة وأعود» هو نفس محور قصة «العريس» المرأة في مجتمع متحول. وتتخذ قالب القصة الشعبية» يحكى أن... فهي قصة قديمة جديدة فالأب الذي سجن ابنته غريبة طوال حياتها، هو نفسه الذي لم يحل بينها وبين الخروج حين قالت له: إنني ذاهبة إلى الشارع، ساعة وأعود. (سلمى مطر سيف، عشبه، دار الكلمة للنشر، ببيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ٣٥). صحيح أنه لم يؤذن لها بصريح العبارة، لكنه أيضاً لم يمنعها «لم تنتظر مني الايجاب أو النفي، خرجت من فوهة الباب» (المرجع السابق، ص ٣٥). والسكوت علامة الموافقة. لكنها ليست موافقة متحمسة، بل لعلها موافقة المرغم. فالتحول الاجتماعي يفرض على جيل الآباء أن يسمحوا لبناتهم بالخروج للتعلم وربما للعمل، لكنهم لا يريدون أن يعترفوا صراحة بذلك، ويودون في أعماقهم أن يعدن بعد ساعة، لكنهن لا يعدن أبداً. لهذا كان الأب اشبه بفرعون موسى، بعد ما تركها تخرج، عاد يركض وراءها. وفي لحظة تيقن ـ أو توهم ـ أن يمسك يدها الدافئة ويضمها إلى صدره، غير أنه ما لبث أن صحا ليرى يديه مسكونتين بالفراغ. (المرجع السابق، ص ٣٦).

وتقدم لنا القصة موقف المجتمع من زواياه المختلفة إزاء خروج

المرأة إلى الشارع. فرجل من البلدة خاف عليها من نفسه وبقي متوتراً أمامها يعرق ويجف.. وخاف عليها أن ينهشها المارة، فطلب منها أن تعود إلى سجنها «ادخلي إلى بيتك، الشارع غير مأمون» لكن المرأة خرجت إلى الشارع تجيبه «الشارع بمضي ولا ينظر إلي» (المرجع السابق، ص ٣٧). بل إنها مضت إلى أبعد من ذلك «تناولت حجراً قذفته إلى عمق الشارع»، ونتج عن ذلك أن بلبلة عصفت بالمكان وتوقف المارة، وهاج الشارع، وارتفعت الاصوات لاعنة «عندما بحثت عن الغريبة وسط الجمع رأيتها واقفة محل سقوط الحجر. نسيت ما حصل بعدها... ثم بعد ساعة رأيت الغريبة تلف غطاء رأسها وتدخل مع شرطي سيارته» (ص ٣٨). فقد قالت فيها بعد «عندما كنت أنظر من النافذة لم يكن الشارع مشابهاً للشارع الآن» (ص ٤١). فالشارع بدا لها من سجنها شوقاً وتوقاً تتطلع إلى التحرر فيه، فلما خرجت إليه اكتشفت أنه أصبح طوقاً يحاصرها بالمحاذير والعيون، كلما افلتت من خطر وقعت فيها هو أخطر منه. لهذا حذرتها امرأة أخرى ـ من بنات جنسها نفسه ـ «يا ابنتي الشارع لا يرحم» (ص ٣٠) «عودي إلى بيتك، عيب أن تقف البنت في الشارع» (ص ٤٠).

هنا تدلف الفتاة إلى العالم الفانتازي، وتتهاوى قواعد المنظور، وكأنما تقرأ إحدى قصص السحر أو الجن الشعبية. ففي آخر النهار تبعت أحد الصيادين إلى بيته دون أن يدري، وعندما خرج في اليوم التالي تبعته كأنها ظله وركبت قاربه، وعندما سحبت شبكته شعر أن يداً تشاركه فرآها وجزع. ثم تناولها واقفل عليها قاع المركب. وعندما انتهى من عمله بحث عنها فلم يجدها. ويحكى أنه سمع صوت ارتطام جسم بالماء، وعندما نظر ما وجد أحداً إلا تجمع سمك كثير.

ورغم أن الحديث عن شخصية المرأة، إلا أننا استكمالاً للصورة نحب أن نشير إلى شخصية مقابلة للشخصية السابقة، وذلك في قصة امرأة من الشرق لابراهيم مبارك: ضمير المخاطب هنا في مقابل ضمير المتكلم ـ والانسان يخاطب نفسه حين يريد أن يوضح الأمور لنفسه كما أنه يعترف حين يكون مأزوماً ويريد أن يتخفف من أزمته بالافضاء إلى آخر ـ المدينة الآسيوية في مقابل المدينة الأوروبية، والرجل في مقابل المرأة. إنها رحلة الصحراء إلى قاع المدينة الآسيوية.

فالبطل يطالب نفسه ـ وهو في الطائرة ـ أن يلقي بعقده الصحراوية إلى الجحيم، أن يلبس ثوباً لم تطرزه الصحراء بوثنية محظوراتها وتخلفها. تلك كانت البداية، غير أننا ما نلبث أن نتقهقر مع بطلنا لندخل الكهف التاريخي للغانية «أنو» التي تفتحه لمن تتوسم فيه التعاطف معها من عشاقها العابرين، وبعد أن نتجول مع بطلنا نطفو إلى الحاضر مرة أخرى. كانت أنو تريد للحظة أن تطول، ولم يكن هو يريد من اللحظة أكثر مما اراده منها: لا استطيع.. الاحتفاظ بالطيور المهاجرة أمر صعب.

فالتحول النفطي لم يتح الضروريات والكماليات فقط، بل والنزوات والمباهج العابرة أيضاً.

وهكذا قدمت لنا القصة القصيرة في الامارات بتنويعاتها المختلفة شخصية المرأة التي تثور وطنها الخليجي على قيود من بقايا ماض انحسر، تتطرف في الإمساك بخناقها، فإذا وجدت نفسها في المدينة الأوروبية وجدت تصرفات تطرقت في الايغال في حريتها، فالرقابة الداخلية تصبح هنا أكثر صرامة.

وفي المقابل فإن شخصية الرجل الحارس الأول للمرأة في وطنه ومنشيء الرقابة عليها، سرعان ما يتحرر تماماً بمجرد بُعده عن العيون.

واقع التقطته قصة الامارات وقدمته من كل زواياه. ولكني افتقدت فيما قرأته من قصص الامارات شخصية المرأة الأم أو الأخت أو الأبنة أو الحبيبة. هناك الجدة كمجرد رمز للماضي. ولم نقابل إلا زوجة خائنة في قصة الفأس. وبالمقابل فيما يتعلق بشخصية الرجل فهو السيد دائماً والعلاقات الأسرية متوترة غالباً: بين الآباء والأبناء، والأزواج والزوجات. والجد ـ شأنه شأن الجدة ـ إشارة إلى الماضي. فقط رأينا الوافد كويا يفكر في طفله وزوجته، والوافد العربي يتعاطف مع ابنته.

المكان الثابت المتحول:

سعيد عبد الله طالب جامعي يعيش في قرية خورفكان: جميلة، هواء جاف، فقر، كسل، ناس طيبون، صيادون، مزارعون (صفعتان، البيدار ص ٣٠) الحياة عادية، أيام رتيبة. لكن المدينة كانت مغرية: جميلة جداً، الحركة، الضوضاء، البشر غير عاديين، العمارات، الواجهات الأنيقة، السيارات الفارهة فوق الطرقات المسفلته، الصخب، الكتب، النساء رائحات غاديات، البضائع، البشر، يكسر رتابة أيامه، يسهر، يناقش، يتسكع...

ومن لقاء القرية بالمدينة تكونت عقلية سعيد عبد الله بفهمها الخاص عن الديمقراطية: أن تقول ما تشاء لكن لا تفعل ما تشاء، أي أن الديمقراطية ـ كما يفهمها وعلى وشك أن يمارسها ـ القول بلا حدود، في مقابل الفعل المحدود.

وقد التقط عبد الحميد أحمد بطله في اللحظة التي قرر أو جرؤ أن يمارس مفهومه هذا عن الديمقراطية: حين عرض على إحدى السائرات قائلاً بكل أدب وقلة أدب: عفواً، هل من الممكن أن تمارسي الجنس معي؟

لننظر في تركيبة سعيد عبد الله: إنه ليس قروياً ساذجاً وإن كان إبن القرية، وهو ليس من أهل المدينة وإن كان دائم التردد عليها. ومن هنا يمكن أن نبرر فنياً مفهومه عن الديمقراطية واختيار ممارسته.

لكننا مع ذلك نشعر أن عبد الحميد أحمد قد لجأ في هذه القصة إلى أحد أساليبه المفضلة - كما لجأ كثيرون من قصاصي الامارات «الذهاب إلى حد تعميق المفارقة ومقابلة الحدود في حالتها القصوى» (محمد العبد الله، قراءات في أدب الامارات، شئون أدبية، السنة الأولى، عدد ٤، شتاء ١٩٨٧). لهذا كان الصدام أمراً لامفر منه. صرخت المرأة، وأمسكته، وتجمع الناس، واقتادهما الشرطي إلى المركز. وهناك أمسكه الشرطي بينما صفعته المرأة صفعتين - وهذا هو عنوان القصة - لتشفى غليلها وتنتقم لشرفها المعتدى عليه بالقول. وأمضى سعيد ليلة ونهارها في سجن المركز ليعود بخيبته إلى قريته، وهو يحس أن المدينة ليست إلا كالمرأة التي خاطبها: جميلة جداً، لكنها غبية جداً، لا تملك في داخلها غير الصراخ الأهوج. (ص٤٠).

ويقدم لنا عبد الحميد أحمد مفتاح قصته في نهايتها حين يوحد بين المرأة والمدينة، فالمدينة تصفع نصف القروي نصف المدني لأنه لا يريد أن يفهم قواعد اللعبة فيها، أو يفهمها ولا يريد أن يمارسها. وليس ثمة غباوة من أحد الطرفين، بل عدم فهم أحدهما للآخر. ولعل هذا ما يعانيه جيل سعيد عبد الله، حياتهم ما يزال نصفها مغموراً في القرية، ونصفها الآخر منجذباً إلى أضواء المدينة وضجيجها وضوضائها. وهو يريد أن يندمج فيها، أن يتحد بها، أن يصبح عاشقها الحميم، لكنه يخطىء الاسلوب، يضل الطريق وليس الهدف - فتصفعه وتلفظه.

أما قصة «الفأس» فهي المقابل لقصة «صفعتان»، فإذا كان سعيد عبد الله قد أخطأ طريقه للالتحام بالمدينة، فإن الرجل القادم من المدينة، بعطْره المتضوع وشعره المرتب المصفف وثيابه الحريرية عرف كيف يغزو زهرة زوجة الفلاح سلمان. ولأن هذا القادم من المدينة قد حقق هدفه وعرف طريقه إلى ذلك فإنه لم يعد بطل القصة. بل أننا لا نعرف عنه حتى اسمه ولا مركزه، مجرد قادم غامض من المدينة يلتحم مع زهرة ابنة القرية الطيبة الجميلة، ولأن زهرة تستجيب لنزواتها ونزوات ابن المدينة فهي ليست أيضاً بطلة القصة. إن عبد الحميد أحمد يبحث عن صاحب المأساة في هذا الثلاثي ليلتقطه ويلتقط لحظة خيبته المريرة، فالقصة القصيرة فنّ اللحظة المأزومة والشخصية المأزومة. وإذا كانت المدينة قد صدت إبن القرية لأسلوبه غير المتمدين، فإن زهرة القروية قد فتحت بيتها وباب غرفة نومها لهذا القادم من المدينة، لأنه استخدم - بلا شك - خلاصة ما في المدينة من إغراء للقرية: عطره الجميل، ثيابه الحريرية، شعره المرتب المصفف، معرفته الجيدة للحب..

وهكذا تومىء هاتان القصتان إلى تنامي المدينة على حساب القرية وغزوها لها في عصر التحول الاجتماعي وليس العكس أبداً. أما التوازن بين القرية والمدينة فهو دلالة من دلالات الاستقرار النسبي الحضاري، حيث لا وجود لاستقرار مطلق.

أما المكان في قصة «الزهرة» لسلمى مطر سيف فقد تحول إلى مكان فريد. فخلفان يتردد على فصل من فصول محو الأمية - ظاهرة من ظواهر التحول الاجتماعي لتعويض ما لم يكن متاحاً أو شائعاً في الصغر - فيبدو له رأس المعلمة «أشبه بزهرة متفتحة بالندى (عشبه، ص ٩) وتصبح حياة خلفان رحلة متواصلة للبحث عن زهرة في الحدائق والمستشفيات والمدارس يقدمها هدية لمعلمته، حتى شوارع المدينة الناس فيها زهور تتحرك، والبحر يرسمه ضلعان وبه زهرة، وأخيراً يركض خلفان في الصحراء وراء سراب زهرة.

إن سلمى مطر سيف استخدمت في هذه القصة تكنيك الشرنقة، فنسجت قصتها خيطاً خيطاً، تتشابك المعاني والكلمات، تتضافر معاً لاضفاء الانطباع هدف القصة القصيرة الأول والأخير.

تنداح عاطفة خلفان نحو معلمته، ويندلح ومعها تعبيره عنها، ويندلح الاسلوب بكلمات تتكرر، كالقرار الموسيقي - لكنها في كل مرة تهب دلالة جديدة.

إننا نعيش تلك العاطفة الظل التي تبرعمت في عمق أعماق خلفان ثم تفتحت وازهرت حتى امتلأت القصة بعبقها ذي الألوان الشفافة القزحية، واصبحنا نطل مع خلفان على حدود العقل والجنون، الواقع والحلم، الحقيقة والوهم، ونحن نوغل في متاهات النفس الانسانية ليبهرنا بريق كنوزها المخبأة في وجدان سائق أمي.

إنها علاقة خاصة جداً، حالة لا توجد بين ملايين البشر لملايين السنين إلا مرة واحدة، استطاعت سلمى أن تقبض عليها لحظة تشكلها من عذابات البشر ومياههم، وقبل أن تفلت لتغيب في المجهول، لكنها علاقة انسانية جدا كإنما على وشك أن نعيشها أو لعلها أيقظتها في أعماقنا.

والمكان هنا نسجته نفس رقيقة حساسة شفافة، كما تنسج الشرنقة خيوطها، فامتلأ بالزهور، واتسع، من فصل لمحو الأمية، إلى حديقة لمحو الكراهية وازدهار الألفة والمودة.

ولا شك أن سلمى مطر سيف كتبت قصتها تلك وهي في حالة انتشاء فني، أعنى أنها عبرت تلك اللحظات الارادية الأولى في عملية الابداع الفني واندمجت بوجدانها فأصبحت في حالة خلق تنثال فيها أدواتها - بل ربما تملى عليها املاء - بما يكفل إيصال انطباعها متكاملاً إلى وجدان قارئها.

ويبدو أن الكتابة عن الصحراء في الأدب الخليجي كمكان قليل (وليد أبو بكر، أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون، مجلة البيان، الكويت، مايو ١٩٨٩، ص ٧٠). ويعلن ذلك الأستاذ وليد أبو بكر بعدم ثبات الحياة فيها واستمرار تنقل سكانها، وأن الأعمال القليلة التي تطلعت إلى الصحراء، إنما كتبت بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها نتيجة ما وقع من تطورات أخيرة في المنطقة، أما صحراء الزمن السابق فقد كان من المتعذر تناولها لعدم الارتباط بها. يقول بطل قصة «عصافير الشتاء» لمحمد حسن

الحربي «أنا الذي لا أعرف أين ولدت، كل الذي أعرفه أن والدتي تقول بأنها عندما ظعنوا من مكانهم في الصحراء، إلى مكان آخر، بحثاً عن الكلأ والماء، جاءها المخاض، وألقت بي تحت شجرة عرفج بتؤدة، خوفاً من الرمضاء، كي لا تكويني، وأحببت ترفه بنت الشيخ عبد الله الماجد، وقد كان ذووها ينزلون على البشر التي نرد إليها، فوشت بها أمها عند أبيها الذي أشبعها ضرباً، ثم رحلوا إلى الأبد. (محمد حسن الحربي، الخروج على وشم القبيلة، قصة عصافير الشتاء، دار الحكمة للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١).

ولعل محمد حسن الحربي من كتاب القصة القليلين الذين تناولوا الصحراء كعنصر مكاني في قصصهم وذلك في مجموعته «الخروج على وشم القبيلة وحكايات قبيلة ماتت». ففي قصته هطيل والقفري «شبه بطل القصة الصحراء بالبيضة الفاسدة» تمتد رخوة دون حدود... كثبان رملية على امتداد النظر. والخضرة فيها كالحلم. شمس محرقة على مدار العام تخترق حرارتها بيوت الشعر الواهية فتكوي مرتحتها (المرجع السابق، ص ٥٦).

ونحن نتفق مع الاستاذ وليد أبو بكر حين يقول إن الراوي لم ينظر هذه النظرة إلى الصحراء إلا بعد أن أصبحت بينه وبينها مسافة، فهو الآن يعيش في باريس، وحين تفكر صديقته في عيد ميلاده، يلح عليه المكان في ذاكرته، ويستعيد بعض الاحداث أيضاً، فيتذكر كيف أمره أبوه بالبحث عن الخروف الضائع بين العربان وهدده بأنه إذا لم ينجح في العثور عليه فسيكون هوثمناً له «رجل بخروف، يا للرخص، ويا للمعادلة غير العادلة. أغطس في الرمل إلى حد الركبة، وتنعدم الرؤية، يقل الهواء في الجو، وإذا فتحت فمي ملأته الرياح، بالسفوف».

ويمضي الرجل في رواية ذكرياته عن الصحراء لامرأة تستلقي إلى جانبه فوق السرير بعد أن أفرط في الأكل والشراب في منزله الكبير، وروى حكايته التي لم تهم المرأة، فطلبت منه أن يطفىء النور. لتبدأ حكايتها. (وليد أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٢).

وإذا كنا نتناول عنصر المكان في قصة الامارات القصيرة، فإنه يمكن التحدث عن عنصر اللامكان في قصة «مهاجر» لابراهيم مبارك. إنها قصة جيل كان يتمزق بين وطنه المعذب والمعذب وبين حلمه في الخلاص بالسفر إلى مدن بعيدة. الأحياء - أو الأموات، في هذا الوطن متروكون للاقدار: بالأمس سقط أحدهم من قمة الجبل فكسرت ساقه، وقبلها قطعت زجاجة رجل طفل، وفي العام الماضي سقط أحدهم في بئر مهجورة، وآخر غرق في البحر. الثعابين والعقارب تعشعش في أكوام السعف المحيط بالنخيل والمنازل.. وثمة بوابة ضخمة تطبق على البشر عند الغروب لتسرق أحلامهم، وتضاعف من ظلام ليلهم الطويل... فهو مكان كابوسي يتمنى الانسان أن يستيقظ فلا يجده. وقد استيقظ بطلنا حين ابتعد عن هذا المكان - السجن أو هذا الوطن - الجحيم، لكنه ما إن ابتعد حتى وجد نفسه ينجذب إليه، يحتضنه بحب، يتنسم أخباره، يطارده بحشراته حتى في منامه: ذروة التشبث والتخلي، ينهض مذعوراً، لا يجد شيئاً. عند الصباح يجمع متاعه ويهاجر إلى مدينة أخرى، فلا مفر له ولا استقرار. (البيان العدد ٢٧٦٢، ٣ يناير ١٩٨٦).

البحر الشاهد الصامت

على المتحول المتغير:

وللبحر مكانة أثيرة في القصة الخليجية بما فيها قصة الامارات، فقد كان البحر أكبر مصدر للرزق: الأسماك، الغوص، التجارة، الرحلة إلى عالم مجهول، لوعة الفراق، الحنين والانتظار، فرحة اللقاء، الكوارث المهولة. ويكفي دلالة على ذلك أن تكون أول مجموعة للمختارات القصصية من الامارات عنوانها «كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر». وهذا التكرار وبضمير الجمع لتأكيد التأكيد على هذا الحب الجارف للبحر. لهذا لا تكاد تخلو قصة من قصص الامارات من الاشارة بشكل ما ولو بدت عابرة - إلى البحر.

ولعل قصة سلمى مطر سيف «كلنا نحب البحر» التي استمدت منها المجموعة عنوانها (نشرتها أولاً في مجموعة قصصية بالاشتراك مع قصص أخرى لأمينة أبو شهاب ومريم جمعة فرج، ثم نشرتها في مجموعتها «عشبة» لكن - لسبب غير مفهوم - تحت عنوان آخر «بحران نشوان») تقدم هذه العلاقة الحميمة والجدلية بين بطلها سلطان والبحر الذي يقوم بحراسته: مثار أشواقه ولواعجه ونزواته ومصدر مخاوفه واحتمائه، بالعدالة والقانون انقاذاً لنفسه منه. فقد تمثل له البحر امرأة عارية تدخل وتخرج منه، وقد أعلن حارسنا سلطان صراحة حين كان يرمي بنفسه في جوف البحر وهو يقول بينه وبين نفسه - وللقراء طبعاً - «كأنني المس حرارة امرأة ونصبح أنا وهي في دائرة قمر بحري، أف، ما ألذه...، ما أزعجه» (عشبة، ص ٢٣).

وهكذا فإن سلطان - كمعظم شخصيات سلمى سيف مطر - يعيش على حدود «الحقيقة والوهم» (ص ٢٤). وبقدر ما يمضي سلطان في الثرثرة بقدر ما يمضي «البحر - المرأة العارية» في الصمت. ويثير البحر في حارسنا رغبات متناقضة إذ تتنازعه رغبة إلقاء نفسه في الماء ورغبة حراسة البحر» (ص ٢٥). حتى إذا ما صب سلطان لنفسه الشراب إزداد اختلاط المرأة العارية بالبحر المجنون به عشقاً ورهبة: تحبين البحر؟ كلنا نحب البحر، وما تفعلينه أمرٌ مخزٍ وستتحاسبين عليه. لكن ما هذا الجسد، ما هذا الكبرياء الملعون في الصدر، ما هذا الصفاء المائي» (ص ٢٧).

وتنتهي القصة - كالبحر - بلا نهاية، إذ يعود الحارس سلطان «إلى قاعدة البحر يحرسه كما كان وهو ما يزال متنازعاً بين الدخول في الماء وحراسة البحر» (ص ٣١).

وفي قصة «عاشق البحر» لابراهيم مبارك نلتقي برؤية رومانسية للماضي من خلال البحر يزحزحها الحاضر المتغير، وذلك من خلال الولوج في وجدان عامل أو عاطل يطمس العرق والقِدَم بطاقة هويته. هذا العجوز العاشق للبحر إحدى ضحايا التحول وقرابينه.

إنه يلمح الرافعة الجديدة تطأ عجلاتها رصيف الفرضة أول مرة، نعم أول مرة «وفوراً تحسس عضلات يديه، أحس بالوهن». عصر يتقهقر أمام عصر ويفسح له الطريق رغماً.. تحت ظل مبنى قديم افترش قطعة كبيرة من أوراق الاسمنت، إشارة لطبيعة إلى عمليات التغير التي تجري.. كانت رائحة البحر الممزوجة بدخان الديزل تنبعث من عوادم العبارات تسري في رئتيه. وفي المقابل: عندما وصل إلى منطقة الرأس هزه منظر بوم كبير يخرج من فم الخور إلى البحر الواسع. وتنتهي - القصة - طبعاً - بموت البطل العجوز متشبثاً بالجدار، وهناك وجد ممدداً بلا حراك.

وهكذا - ومن خلال تغيرات المكان ووقعها في نفس بشريه - تتلقى ذلك الاحساس بغروب عالم ساحر لكنه أوهن من أن يقف أمام عالم يولد فتياً عفياً.

وفي قصته «شتاء» نجد أن العامل الوافد إلى الخليج يقف من البحر موقف الخائف لتجربة أليمة مرت به. فعامل الصيد كومار ينتزع من زوجته انتزاعاً في سبيل لقمة العيش، لكن هذه الغربة تشقيه، فهو غير متحمس لها، لهذا فإنه يتلمس أول مبرر للنكوص والعودة. فيكتب في نهاية رسالته إلى زوجته: «بالأمس لم يعد أعز أصدقائي بعد أن خرج للصيد، واليوم أعلنت تمردي على البحر، فأنا أحبك وأخاف أن تلتهمني وحوش البحر والألغام، يا قيثارة حبي إنني عائد إليك فانتظري».

وتقدم لنا قصته «النورس» رومانسية ذلك اللقاء الذي يحلم به أبناء المدينة المعاصرة بالبحر. فهي تقدم لنا شاطئاً فوقه بيوت السعف وطيور النورس الباحثة عن أسماك السردين صيداً لها، والصغار الباحثين عن النورس بدورهم صيداً لهم. كل متربض بالآخر. ولقد احتال الصغير على النورس من نقطة ضعفه، وضع له السردينة في الفخ فوقع فيه، فقص اجنحته حتى يحتفظ به، وبدا أن الذكاء الانساني قد تغلب، لكن ذات صباح «نفض النورس أجنحته التي بدأت تنمو، قفز عدة قفزات، ثم استقبل نسمة قوية جاءت من الشمال وحلق نحو أسراب الطيور في السماء» (الاتحاد، ثقافة وفكر، العدد ٧٣) السنة الثانية، ٢٤ مايو ١٩٨٧) تغلبت غريزة الطير على ذكاء الطفل، ترى هل تتغلب غريزة سردينه على عدوان الطير والبشر.

وفي قصة «هموم المواطن» لسعيد سالم الحنكي يقف عالم البحر أمام عالم الوظيفة. فالبطل - وهو في القصة ليس ضمير المتكلم ولا الغائب لكنه يخاطب نفسه ويُفْضي إليها بأزمته - حين كان على أعتاب الثانوية كان يريد أن يعمل بحاراً على ظهر سفينة، «صورة البحر المعلقة على الحائط، تجذبك نحو الماضي، وعلى تموجاتها تسبح تخيلاتك»، لكن والده رفض لأن للبحر صورة معكوسة عنده، فثمة ذكريات حادثة غرق شهيرة تطارده برائحة السمك النتنة، وبالموت والجوع، والبترول، قال له أبوه «ستعمل كاتباً، بجرة قلم تأمر وتنهي، توظف وتقطع الأرزاق، بقلمك ستمتلك العالم. والبحر عند أبيه هو الغربة» أربعة أشهر في الغوص، وباقي السنة في السفر، لا يا بني كفانا غربة». فالماضي مرفوض من الماضي (الأب) بينما الحاضر (الابن) هو الذي يعشقه ويحن إليه.

ونفذ الإبن إرادة والده وأصبح موظفاً مثقلاً بالأقساط «بعد يومين سيستحق قسط سيارتك الفخمة الدفع، وبعده قسط الزواج، وبعده قسط تأثيث الشقة الجديدة.. وبعده.....» لم يحسن السباحة في بحر الوظيفة، فقد أدت عدم معرفته اللغة الانجليزية إلى تمزيق أوراق عميل أجنبي، اضطر بعدها إلى تقديم استقالته صائحاً «إلى البحر إذن، لكن أي بحر، فالصورة المعلقة على الحائط مغبرة» لا عودة إلى الوراء، الطريق إلى البحر مسدود، ولا مفر من عالم الوظيفة. وتنتهي القصة بندمه على ثورته وتفكيره في تقديم اعتذار.

وفي قصة «ميادير» (مفردها ميدار بمعنى الشخص) لناصر جبران ما نزال نتابع المجتمع وهو في حالة تحول، فالقديم والجديد، ما يزالان يتزاحمان في المكان والزمان. صيادو السمك بقواربهم البدائية وخيوط صيدهم الفارغة من الطعم، ينطلقون في البحر مخلفين وراءهم مدن الاسمنت الفارغة وشريطاً من النخيل المتباعد... الكل ما يزال متجاوراً، ومدن الاسمنت تولد من رحم بساتين النخيل، والقارب البدائي ينطلق بمحرك، رقعة جديدة في ثوب قديم. والمحور الدرامي صراع الرجال مع البحر وأحيائه المائية. وفضل الذروة مع نهاية القصة: عثروا على جثة إنسان طافية منتفخة تسترها بزة عسكرية، وقطعة أسطول حربية تقترب من قاربهم، فتمايل مضطرباً... ولم يحفلوا بالجثة ولا بقطع الاسطول فقد كان همهم إنقاذ القارب والنجاة به من الغرق. فالبحر الذي جذبهم إليه أملا في الرزق، هو الذي يدفعهم الآن بعيداً عنه تجنباً للهلاك.

الزمن حامل رياح التغيير:

عندما بدا استخدام البخار في الصناعة كتب الأديب الفرنسي الفونس دوديه (١٨٤٠ - ١٨٩٧) قصته القصيرة الشهيرة «طاحونة سيدي» وفيها ينعي طواحين ما قبل اختراع البخار، فقد اكتسحتها الطواحين التي أصبحت تدار وتئتذ بالبخار واكتسحت معها عمالها وأصحابها. وتبدأ رواية نجيب محفوظ (١٩١١) المعروفة «زقاق المدق» بالمذياع الذي انتشر في مقاهي القاهرة في الثلاثينات من هذا القرن ليقضي على دور شاعر الربابة. وعندما هبت رياح التغيير على دول الخليج العربي كتب عبد الحميد أحمد ينعي عصر الحمير كوسيلة نقل

وانتقال بعد أن اكتسحتها سيارات المرسيدس وذلك في قصته القصيرة «خلاله اس اي ال». وتمر حياة خلاله في ثلاث مراحل، مما جعلها أقرب إلى أن تكون نواة رواية طويلة.

فالمرحلة الأولى مرحلة العلاقة الحميمة بين خلاله وحماره مسعود، (وإعطاء الحيوانات أسماء دلالة على مكانتها) فهو شريك حياته وعمله ومصدر رزقه أيضاً (البيدار، ص ٩٦). لا يتذكر الناس أنهم رأوا يوماً واحداً دون الأخر (ص ٨٧) كانا متلازمين كالظل وصاحبه. يعطف على مسعود كولده ويعتني به أكثر مما أعتنى - فيما بعد - بزوجته خاتون (ص ٩٦). وتنتهي هذه المرحلة بما تبدأ به قصتنا من أزمة مسعود وحماره لأن عصر الحمير انتهى وبدأ عصر السيارات. ويخترق أذنيه صوت: الدنيا تغيرت، ألا تعلم هذا؟ (ص ١٠٠) وهكذا كسد عمله «منذ سنوات مضت بسرعة كومض برق في ليلة معتمة» (ص ١٠٠).

وكان على خلالة أن يطور نفسيته وعمله تمشياً مع تطور زمنه. وهكذا عمل خلالة - بعد تردد قصير - حارساً لمدرسة، وأصبحت وظيفة مسعود الجديدة هي أن يحمل صاحبه إلى عمله كل يوم ذهاباً وعودة. ويتداخل الزمنان في مفارقة مقصودة: فخلالة فوق ظهر مسعود «شيئان نادران، جاءا فجأة من عالم سحيق، وظهرا فجأة في الشارع الملآن بالعمارات والناس والمحلات والسيارات». (ص ١٠٢). زمنان يختلطان ولا يتحدان بلغة الكيمياء ومن هنا جاء لقب بطل قصتنا حين شبهوه بالخلالة (بكسر الخاء) «الصلبة الخضراء القوية الدائمة الشباب ص ١٠٣. وبدا أن خلالة قد تكيف - ولو ظاهرياً - مع تغير الأوضاع حين غيّر عمله وعمل حماره مسعود. لكن رياح التغيير أبت إلا أن تقتلع آخر ما تبقى له من ماضيه»: أشياؤه الحميمة، بيته الذي يسكنه وفقره أيضاً.

وهكذا تبدأ المرحلة الثالثة من حياة خلالة وحماره مسعود، صعد فيها خلالة إلى أعلى على حساب المسكين مسعود الذي انتكس. «لقد سمعنا اسمك في الراديو، ماذا ستفعل الآن يا خلالة بعد أن جاءك تعويض؟ بيتك الخربان سيأتيه القص، سيهدم لإعادة تخطيط المدينة. وتسلم خلالة ثلاثة ملايين درهم وبنى قصراً واشترى مرسيدس SEL 500 خمسمائه اس اي ال، واستخدم هندياً وأهمل حماره حتى أصبح مسخرة الأطفال إلى أن انحشر ذات يوم بين جدارين أو بين عصرين» (رأفت السويركي، البطل المنكسر: ملامح النموذج في قصص عبد الحميد أحمد، خلالة SEL طائر جريح في فم صياد ماكر، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨ أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة).

ومرة أخرى نجد المفارقة المقصود بها تكثيف اللحظة حين نتابع سيارة خلالة الفارهة - كما تابعناه من قبل وهو على ظهر حماره مسعود - وهي تقف أمام البوابة الحديدية للمدرسة. سرعان ما تجمع المدرسون والفراريش والطلبة لرؤية القادم، لعله يكون مسئولاً كبيراً أو وزيراً. ترجل السائق الهندي وفتح الباب الخلفي، فجأة اتسعت الاحداق... حين رأوا خلالة.. يدشداشته ذاتها ونعاله ذاتها يشق طريقه... «(ص ١٠٧)» ومنذ وطئت قدما خلالة السيارة صارت تجوب به الطرقات، وعيناه ترحلان إلى الأشياء في ذهول أعمى، باعة ومشترون ومحلات وأضواء ودكاكين وعمارات، شيء لا.. يصدقه خلالة البتة، ولا يكاد يجد تفسيراً في رأسه الذي غشيه صمت مميت..» (ص ١٠٧).

تغير الحمار إلى المرسيدس، لكن خلالة لم يتغير، سبق زمن زمناً آخر. فتغير النفوس يحتاج إلى جيل ثان وثالث. تلك هي المفارقة التي تُفْرِخُها طفرة اقتصادية لا تستطيع أن تواكبها طفرة مماثلة في العقول والنفوس. وواضح هنا - مرة أخرى - أحد أساليب عبد الحميد أحمد القصصية المغرم بها والتي رأيناها من قبل في قصص سابقة: أن يدفع تناقضات اللحظة الحضارية إلى حد المفارقة المكثفة، فيضع المرسيدس في مقابل الحمار، والمليونير في داخل المفلس، والقصر في مواجهة بيت له حرش به خيمة من الجريد لمعيشة الحمار. الحاضر والماضي وجهاً لوجه ولا لقاء أو تصالح.

وفي قصته «البيدار» تسير عجلة التطور، وفي طريقها تدفع أمامها ضحاياها: أحياناً إلى أعلى مما يستطيعون ويتحملون مثل خلالة اس اي ال، وأحياناً بازالتهم حيث لم يعد لهم مكان مثل بيدارنا مريش. كان عمله تلقيح النخيل، واليوم لم يعد أحد مهتماً بالنخيل (ص ١١). وكان يقوم أحياناً بنحر الذبائح في البيوت في المناسبات واليوم «الخرفان تذبح في مسالخ السوق» (ص ١١٨). ومن قبل كان قد دخل الامارات من عمان حين لم تكن هناك حدود ولا جوازات سفر، واليوم أراد أن يعود من حيث جاء «منعوه من الدخول على الحدود، سألوه عن جواز سفره، فأخبرهم أنه عماني لكنه يعيش في الامارات. لم يصدقوه فرجع» (ص ١٢٤). وهكذا اغلق الحاضر أبوابه أمام هذا القادم من الماضي والمنتمي إليه، فنحر نفسه بعد أن لم تعد هناك ماشية ينحرها، «وجدوا جروحاً كثيرة في بدنه، ورأوا في رقبته جرحاً عميقاً والدماء السوداء الجافة كانت تغطي الأرض تحته، وعلى مقربة منه وجدوا «الداس» أو المنجل (ص ١٢٥). ولا أحد يكترث بمصيره، إلا حين أصبح، مثل ماضيه» رائحة كريهة لا تطاق» (ص ١١٣).

وإذا كان مريش البيدار قد أدى به انتسابه إلى الماضي إلى أن يضع حداً لحياته، فقد كانت نهاية مبارك في قصة «حالة غروب» أكثر هدوءاً. فهذه القصة أقرب إلى أن تكون قصيدة رثاء ودمعة وفاء على ماضٍ يغرب. فغروب مبارك مرتبط بغروب جيله، وقد بقي هو منه ليبكي على أطلاله، وحين أدى مهمته غربت شمسه وانضم هو أيضاً إلى من سبقوه: في القاع عظام أبي، وهناك ذرفت أمي دمعاً، وهنا مات أخي الصغير غرقاً، وهناك داهم الطلق أختي وهي

تنتظر أوبة زوجها، فقذفت وليدها إلى داخل البحر لتشرب مسامه الملح غضاً. . . . هنا فقد امتد جيله من الماضي إلى الحاضر. . هنا «قار» وبقع سوداء تلطخ جبين الأرض. . . . هنا جوع وموت» (البيدار، ص ٨٩).

ومن الطبيعي أن يدين الماضي الحاضر لأنه ازاحه من طريقه: صار الوطن كميات من قهر يومي يبحث عن درهم لأجل العيش وللإبقاء على نقطة كرامة. . . (ص ٩٠).

زمنان يتواجدان تواجد النهايات مع البدايات فلا يتلاقيان: صار وحيداً، الوجوه لم يعد يعرفها، ولم تعد الوجوه الجديدة تعرفه. . . (ص ٩٠).

لهذا أصبح مجرد بقاء الماضي في الحاضر لوناً من الجنون: يتضاحكون: مبارك فقد عقله. (ص ٩٠) والنهاية الطبيعية أن يموت هذا الماضي ليفسح الطريق للحاضر والمستقبل: في الصباح كانت الشمس رائقة، وبينما كان هندى (رمز من رموز الحاضر) يتمشى على الشاطىء اصطدمت رجله بيد مبارك. . جرى هلعاً يبلغ عن وجود جثة.

فإذا كنا نسمع أحياناً قعقعة الصدام بين الماضي والحاضر، فإننا نشهد في أحيان أخرى انسحاباً هادئاً للماضي الغارب أمام الحاضر الزاحف.

وتتجه قصة سعيد سالم الحنكي «إلى عبد الله الصغير. . وصية» الاتجاه نفسه، فهذه القصة لا تنظر إلا إلى الماضي، لكنها لا تتناوله بنظرة رومانسية كما من ذهبي، بل تكشف عن مدى ما كان يمور به من بؤس وتعاسة، معلنة بذلك حتمية التغيير وشرعيته. يقول خادم بن زاهر للصبي عبد الله «الظلم أن يوجد فينا واحد مثل حسين صاحب البوم. هو يملك كل شيء ونحن لا نملك ما نسد به الرمق» (كلنا نحب البحر ص ٣٩). ثم أوصى الصبي «اسمع يا ولدي ها هو أبوك يدور كالثور المربوط في المنيور (الساقية) من الهند إلى أفريقيا إلى المملكة. . . . يصب الخير في جعبة حسين ويزداد أبوك فقراً على فقره. . . وديناً على دينه، وعندما يمل منه سيقذف به إلى البحر، كما فعل معي. . كن بحاراً يا ولدي، فنحن كالسمك يميتنا البعد عن البحر، لكن لا تكن ثوراً يدور لصالح أحد». (ص ٣٩).

كانت هذه الوصية هي آخر كلمات خادم بن زاهر الذي عاش مسحوقاً ومات مسحوقاً، كما مات مريش البيدار ومبارك.

وفي قصته «أبوي خميس» نعيش مع سعيد سالم الحنكي تداخل الأجيال في لحظات التحول. الهاتف هو الذي بعث الماضي، فالغى مسافة الزمان كما الغى مسافة المكان. سمع صوت أمه وهو غارق في فحص المرضى: أبوك خميس سيأتي اليوم. وأبوه خميس هو زوج جدته وهو ذكريات طفولته، ومجتمع ما قبل التحول. وقد شارك البناء الفني هنا في تشكيل الانطباع الذي تهدف إليه القصة، فالطبيب غارق ـ منذ مكالمة الهاتف ـ في عالمين يتداخلان في تشابك حيم: حاضر واقعي يعالج فيه مرضاه، وماض من الذكريات لا ينساه.

فأول تفاحة أكلها في حياته كانت من يد «أبوه خميس»، وأول اغنية سمعها من أول مذياع أحضره أبوه خميس كانت أغنية حضيري أبو عزيز «عاين يا دكتور القلب، ما تعاين يا دكتور» لاحظ كلمة أول، فنحن في بدايات عصر التحول، ثم لاحظ كلمات الأغنية: تربط بين الماضي الذكرى والحاضر الواقع.

«هل يُعقل أن تتقلص رحلة العشرين سنة في لحظة واحدة، كيف يحدث هذا الثقب في الأيام، كما حدث في قلب هذا الطفل الذي يعالجه»؟.

سفر طويل ومر، جسدته أمامه المحادثة الهاتفية، حمل السماعة، لا ليسمع مكالمة هاتفية جديدة لكن ليستمع إلى دقات قلب طفله. . . تك. . تك. . . تك. .

وبطلنا الطبيب الذي أتاح له المجتمع الجديد أن يدرس الطب في الخارج، وأن يعود ليفتح عيادته تلك، وأن يسكن فيلا. . يعلن أفول الماضي وإن بُعث في ذاكرته: سفر طويل ومر، تحول خلاله البيوت السعفية إلى فلل وخرائب تسمى بيوتاً شعبية. . كلما عاد إلى الحي القديم وجد أولئك القدامى أصحاب أبو خميس وقد خمدت شعلة نشاطهم، ينتظرون الموت والشئون الاجتماعية. تحولوا إلى جثث. . ما بال هؤلاء الناس أصبحت ذاكرتهم خربة، أو أن شيئاً تبدل. حتى أمه عائشة التي ارضعته مع المرحوم ابنها حين قابلها وسألها: هل تعرفينني؟ أجابته: لا.

هكذا وصلت العلاقة بين المرحلتين إلى حد اللاعلاقة. . . إلى حد القطيعة، غربة كل من الزمنين عن الآخر. حتى ناعمه التي طالما اختلس منها القبلات وانتظرته بلا جدوى عندما سافر للدراسة لم تعرفه عندما دخلت عيادته تجر خلفها جيشاً من الأطفال وحاول أن يذكّرها بنفسه (مبالغة أو لعلها تصنعت).

لكنه مشوق إلى لقاء «أبوه خميس» والعودة إلى ذلك الماضي. وقد تهيأ لاستقباله بمزيج من الرهبة والفرحة. وهو يحس بطعم له مذاق خاص، غير مذاق استلامه شهادة الطب، والاحتفال الكبير الذي اقامته له أمه، وغير مذاق السيارة والمعطف الأبيض. فمذاق الماضي له نكهته الخاصة به.

قصة «السيدة غير موجود» لناصر جبران تبدأ من البحر وإليه تنتهي، وهي قصة جيلين يتصادمان: جيل ما قبل التحول وجيل ما بعد التحول. كان الابن حميد «يخرج من البحر، يتمرغ على الشاطىء، يقلب جسده على ترابه، ثم يعود ثانية للغطس. كان عاشقاً للماء، مضمخاً جسده برائحة البحر، لكن كل شيء تغير منذ أن ارتضى العيش مستقلاً في بيته الكبير، هكذا تفككت أواصر

المجتمع الأسري الكبير. ويمكن أن نقارن بين زمن القصة ممثلاً في الحركة بين جيلين على النحو التالي:

الأحفاد والأبناء والأجداد يعيشون معاً.	بمجرد زواج الأبناء يعيشون في مساكن منفصلة
الأب يسكن حارة قديمة على أريكة من الرمال الناعمة.	إبنه يسكن حارة راقية بدت النعمة على قاطنيها، بيوتها فخمة كالقصور.
الأبناء يتعلمون مهنة الأجداد ويتوارثونها.	كما انفصل الأبناء عن الآباء مسكناً وكما انفصلوا عنهم وجداناً، انفصلوا عنهم مهنة وربما طبقة.
الأباء أميون	الأبناء وزوجاتهم متعلمون ولا مانع أن تعاير زوجة حماتها بذلك.
اهتمام الآباء بزيارة أبنائهم.	تم اختراع جهاز صغير تدار أرقامه فتتم الزيارة في دقائق معدودة.

الصدام الذي اختتمت به القصة لم يكن مصدره التحول الاجتماعي بقدر ما كان صدام الأجيال الأبدي - وهي تفرقة يجب التنبه لها - وذلك بسبب تنازع الأجداد مع الآباء حول الأحفاد. فالببغاء الذي علمه الابن حميد أن يصيح كاذباً كلما علا رنين جرس باب البيت «السيد غير موجود، السيد غير موجود»، أصابته كرة الحفيد وهو يلعب بها، فانهال عليه حميد ضرباً، وقد تدخل الجد أولاً ليحول بين الأب والإبن، غير أنه ما لبث أن نادى على زوجته وخرجا غاضبين. تلك كانت القشة التي قصمت ظهر البعير كما يقول التشبيه الآتي من الصحراء، لكن مما لا شك فيه أنه كانت هناك خلفية عميقة من صدامات أخرى لا تصل إلى حد البوح وإن وصلت في الداخل ربما إلى حد الغليان.

وكما أن قصتنا من البحر تستند قبالة الحارة القديمة على أريكة من الرمال الناعمة، فإنها تنتهي بالجد وهو يطفىء نار جرفه فيه ويخلع حزنه هناك ويغوص في أعماقه إلى أن تشرّب جسده بملحه.

وفي قصة «سنة الربي» - وأنا أفضل تسميتها «الجراد» - يضع ناصر علي الظاهري يده على زمن بين الزمنين، على لحظة اضفت على الحاضر والمستقبل - هذه المرة - لونين متباينين، فتلاشت منطقة الظل بينهما. بطلة القصة العجوز الثرثارة «غريبة» أو كما يسميها راوي القصة «إذاعة القرية»، وعندما هطل المطر واخضرت الأرض، فرح الأطفال بمستنقعاته وبالتراشق بالكور الرملية. لكن العجوز ما تلبث أن تعلن أن الجراد قادم، وغالباً ما يهجم الجراد بعد موسم المطر، وهو أمر يتلقاه الجميع بفرح لأنه غذاء لذيذ، وتجارة لأهل الساحل رابحة، فاستعد له الناس قبل مجيئه لاستقباله وصيده وجمعه، وكثرت الخاطبات بعد مجيئه وأعلنت الزيجات.

لكن العجوز أعلنت جديداً في ثرثرتها طالبة من الناس أن يصدقوها وهي التي لا تحفل بذلك. ومثل زرقاء اليمامة كانت ترى كيف سيحيل التحول الاجتماعي المقبل النعمة نقمة حين قالت: هذه المرة غزاكم الجراد جياعاً فأكلتموه، وغداً عندما تفتح الدنيا عليكم، ويكون الكبار شبعانين حتى التخمة، والصغار يتقززون من أكل الجراد، من سيقف أمامه؟ من سيتصدى له؟ من سيخرج له يصيده ويشويه وييبسه؟ وأنتم في دعة من العيش تخافون أن تسمرّ بشرتكم، وتضيح كوية غمرتكم، وتحرمون من متابعة حلقات مسلسلكم (الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد، العدد ٥٢، السنة الثانية، ٤ يناير ١٩٥٧، ص ٢).

وإذا كان «خلالة» بطل عبد الحميد أحمد قد فاز بذلك التعويض المهول الذي غيرّ مظهر حياته فجعل سافلها عاليها - إن لم يغير من جوهره فإن بن مرزوق بطل قصة «التعويض» لناصر علي الظاهري أيضاً قد لقي العكس تماماً. خلالة جاءه التعويض ولم يكن يتوقعه، وبن مرزوق أفلت منه التعويض وكان يتأهب لاستلامه ويعتبره حقاً من حقوقه. فحضارة «سيارات النقل» تزيح من أمامها «بيوت السعف» لتفسح لها طريقاً. وتدور القصة حول حلم أصحاب هذه البيوت الفقراء بقيمة التعويض الذي سيحصلون عليه في مقابل إزالة بيوتهم السعفية. وتلتقط القصة بن مرزوق أحد ساكني أو أصحاب هذه البيوت. فهناك خلاف بينه وبين بن عتيق حول ملكية البيت الذي يسكنه. فأمام حصوله على التعويض مشكلة. هذا هو محور القصة. أما خلفيتها فهو الواقع المشحون بالرمز: نقل أصحاب هذه البيوت إلى مكان آخر فقد أصبحت تنتمي إلى ماض يغيب، بينما يزحف الحاضر بأحياء جديدة تنتشر في المدينة. والقصة لا تقدم لنا - من خلال تحركات بن مرزوق - إلا ذلك الماضي بتفاصيله الحيّة الدقيقة لنعيشها نحن قراءها لحظة بلحظة، وثمة علاقة واضحة بين ذلك الرجل الشبيه البادي الضعف، ومسكنه الذي على وشك الزوال، والتعويض الذي لم يحصل عليه.

وأخيراً فإن قصة «قبر الولي» لابراهيم مبارك تمزق قدسية الماضي. فهناك الجدة التي تنتمي إلى الماضي، والطفل المنتمي إلى الحاضر والمستقبل والطفل لا يذكر للجدة إلا قصصها التي تثير رعبة وهو في الطريق من المدينة حتى قريته عبر بساتين النخيل. فالبحر يمكن أن يخرج بجسمه الضخم ويسحب البحارة من أعناقهم إلى القاع، ومن بساتين النخيل يمكن أن يقابلك ذلك الحيوان الذي يهز ذيله ويصدر مواءً عالياً فإذا طارده أحد ورماه بصخرة خرَّ صريعاً. حتى وصل إلى ضريح ولي - رمز الامان في عصر التخلف - ويده اليمنى تحمل كتاباً وضعه الشيخ ذو اللحية الكبيرة المقيم في كوخ صغير بجوار القبر، هدأ روعة. غير أن القصة ما تلبث أن تنتهي

بالجرافات (ايذاناً بالتحول) تجرف كوخ الشيخ وترميه بعيداً وتجرف قبر مولاه وسيده الولي.

وتنتهي القصة معلنة أنهم قبضوا على الشيخ بعد أن وجدوا اطناناً هائلة من الحشيش والأفيون يخبئها في قبر الولي. هكذا أصبح مصير ذلك الماضي المقدس في الحاضر المتحول. وقد جرف الحاضر ذلك الماضي في تنويعات متعددة: عندما نزع الصغير الحجاب من يده «رميته أرضاً، بصقت عليه، ثم دسته بقدمي، حلقت لحيتي التي تطايرت في وجهي كالأعشاب البرية، وارتديت ثوباً طويلاً بعد أن رميت ثوب الدروشة في مزبلة القرية». وجرف الحاضر الماضي عندما تمزقت قدسية الولي أيضاً. وذلك حين اكتشفوا الآن فقط حقيقة قصته: ضحكنا كثيراً، قال أحدهم: وجدوه ممدّداً على الشاطىء وفي عنقه أحجبة ومسابح عديدة وقدح، وبعد أن قبروه أصبح مزاراً.

فالماضي في القصة كان لا يزوال له وجوده المؤثر في وجدان الطفل، لكنه ينتهي برفضه في عنف محاولاً القضاء عليه في داخله كما يقضون عليه بجرافاتهم، في ثرثرة اجتماعهم، في حرقهم القبر والكوخ معاً، الولي وحارسه معاً، في الواقع الخارجي والداخل النفسي.

مراجع البحث

أولاً : مجموعات قصصية مطبوعة:

سلمى مطر سيف، عشبة، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٨.

عبد الحميد أحمد، البيدار، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

كلنا. كلنا... كلنا نحب البحر، قصص قصيرة من الامارات، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، الشارقة، ١٩٨٦.

ثانياً : مجموعات قصصية بعضها نشر في الصحف وبعضها مخطوط ولم تطبع في مجموعات لكل من:

ابراهيم مبارك.

سعيد سالم الحنكي.

ناصر جبران.

ناصر علي الظاهري.

ثالثاً : دراسات مقدمة في ندوات ولم تنشر في كتب أو دوريات:

رأفت السويركي، البطل المنكسر: ملامح النموذج في قصص عبد الحميد أحمد، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة.

عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الامارات، الندوة السابقة.

د. محمد عبد الله المطاوع، ملامح من التغير الاجتماعي في الامارات:

دراسة في القصة القصيرة.

رابعاً : دوريات:

شئون أدبية، دولة الامارات العربية المتحدة، الشارقة، السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء ١٩٨٧.

شئون أدبية، السنة الثانية، العدد من ٧ - ٨، خريف شتاء ١٩٨٩.

البيان، رابطة الأدباء في الكويت، مايو ١٩٨٩ (عدد خاص بالدراسات الفنية التي القيت في ملتقى القصة القصيرة في دورة مجلس التعاون الخليجي بالكويت من ١٦ - ١٨/ مايو ١٩٨٩.

الواقع الخام وتخييلية النص القصصي

د. محمد برادة



الواقع/ النصي:

يحق لي بدءاً أن أناقش صيغة إحدى النقط الواردة في محور الأدب وقضايا التحول الاجتماعي والتي سأجعلها منطلقاً لهذه القراءة في مجموعة من القصص ينتمي كتابها إلى دولة الإمارات العربية المتحدة. ويتعلق الأمر بـ «علاقة القاص بالواقع من خلال الإنتاج القصصي الذاتي والموضوعي». فهذه الصيغة تنطوي على مصطلحات ومفهومات ليست بالوضوح الذي نفترضه لأول وهلة. أو لنقل، توخياً لدقة أكثر، بأن تحوّلات لغة النقد في الفترة الأخيرة تقتضي إعادة النظر في بعض المفاهيم والمصطلحات لجعل الحوار أكثر وضوحاً.

من هذه الزاوية، فإن العلاقة التي يراد الحديث عنها ليست علاقة القاص بالواقع بقدر ما هي علاقة النص القصصي، وذلك لأن القاص بوصفه إنساناً تربطه علائق مختلفة مع الواقع، لا يستطيع أن يشخص مجموع تلك العلائق في نص واحد، فضلاً عن أنها متعددة وليست القصة هي الشكل الوحيد الذي يستعمله للتعبير عن علاقته بالواقع يضاف إلى هذا وذاك، أن ما نقبض عليه من هذه العلاقة داخل النصوص، لا يكون متطابقاً بالضرورة مع تصور القاص للواقع ولا مع نواياه قبل كتابة النص.

لأجل ذلك فقد يكون الحديث عن علاقة النص بالواقع أكثر دقة لأنه يتيح الاحتكام إلى شيء «ملموس» محدد، ويجعلنا أمام تحقُّق نصّي خاضع لضرورات تُحدد علائقه. بواقع مزدوج: واقع الجنس الأدبي الذي يندرج ضمنه، واللغة التي يكتب بها، والنصوص الغائبة أو الحاضرة التي يحاورها. . .، وواقع الحياة في اتساعه وتشابكه.

ونفس الاعتراض يمكن أن نوجهه لمصطلحات «الإنتاج القصصي الذاتي والموضوعي»، لأن الصيغة تفترض سهولة التمييز بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي: أين يبدأ الأول وأين يبدأ الثاني؟. ومن يقيم الحدود بينهما ومن أي مجال معرفي يَستمد معاييره؟[1].

لذلك، إذا استبدلنا القاص بالنص القصصي نستطيع أن نبحث عن العلاقة مع الواقع من منظور تنسيبي يتقيد بما يشتمل عليه النص داخل سياقه ودون تعميم لأن القاص قد يغير علاقته بالواقع في نصوص أخرى لاحقة.

هناك أيضاً مصطلح الواقع المحفوف بكثير من الالتباسات والغموض رغم وضوحه الظاهري. فليس الواقع أحادياً ولا متشابهاً في تكوينه. ونحن عندما نستعمل هذا المصطلح فإننا نقصد المادة الخام التي تشمل حقيقة الحياة البشرية في تمظهراتها وتجلياتها المتباينة: الطبيعية والتاريخية، والنفسية.. أي أن ذهننا ينصرف إلى كتل وأحجام وظاهرات متداخلة، غير منظمة ولا محدودة، ومن ثم فإن الواقع يعلن عن نفسه بأكثر من وسيلة: بالأصوات والألوان والصور والعلامات والكلمات والأصداء. . . ثم إن هذا الواقع إذا كان متعدداً، فإنه أيضاً متحول بحسب الأزمنة والعلائق التي تنتظم بين

---

(١) لم يعد من الممكن الموافقة على التقسيمات التي تجعل بعض الأجناس الأدبية مختصة بالتعبير عن «الموضوعي»: الملحمة، وأخرى خاصة بالذاتي: الشعر. فهذا التقسيم قاصر عن استيعاب تداخلات الذاتي بالموضوعي، وعن تسجيل التطورات التي حققتها النصوص ضمن الأجناس التعبيرية المختلفة.

«واقـع» ينتمي إلى الماضي وآخـر ينـدرج في الحـاضر أو يستشرف المستقبل.

مـا هي العلاقـة إذن، التي يمكن أن تقوم ـ نـظريـاً ـ بـين النص الأدبي والواقع؟.

قبل تحديد تلك العلاقة، نلاحظ بأننا نكـون، في حقيقة الأمـر، أمام واقعين: الواقع الحياتي الخام المتشابك، ثم واقـع العمل الأدبي المتبلور من خلال نظام نصي (مهـما كان الكـاتب متمرداً عـلى حدود الأجناس التعبيرية)، يعتمد بنية وشكلاً، ويقيم عـلائق مع الأشيـاء والكون والأناس عبر التخييل، أي من خلال ابتداع «لا واقع» مغاير للواقع الخام.

على هذا الأساس، يمكن أن نحدد عـلائق النص الأدبي بـالـواقع الخام في ثلاثة احتمالات:

١ ـ علاقة تطابق أو اختلاف:

إن التطابق يبدو مستحيلاً بين هـذين الواقعـين (النصي والحياتي) لكون الوسيط اللغوي عنصراً جزئياً، ولقصوره عن استيعـاب جميع مكونات الواقع الخـام. وما يـبدعه القـاص أو الروائي يصـدر عن منطق تخييلي ويعتمد عناصر صـوغ تخييلي تجعله «لا واقعـاً» بالنسبـة للواقع. إلا أنه إذا كان التخييل مخالفاً بالضرورة للواقع، فإنه ـ كـما لاحظ أحد النقاد[٢] ـ يأخذ مـادته من الـواقع ليؤول إلى شيء مغـاير لـه. وبهـذا المعنى، فـإن نصـوصـاً قصصيـة لكتـاب كبـار أمثـال تشيخوف، موبسان، محمود تيمور، يوسف إدريس، إدوارد الخـراط زكريا تامر، يحيى الطاهر عبد الله. . قد نسجت خيـوطها من مـادة خـام مستـوحـاة من واقـع متعـدد، متبـاين، لتقـدم لنـا تخيـيـلاً، «لا واقعاً»، يحاور ذلك الواقع وينظمه ويلونه. . أي أن واقع النص هو بالضرورة واقع آخر.

٢ ـ علاقة تشخيص أو تفسير:

مسـألة تشخيص الـواقع أو محـاكاتـه، رافقت التعبير الأدبي منـذ القديم ونجد أصداءها، عـلى المستوى التنـظيري، في كتاب الشعـر لأرسطو ثم لدى مختلف المـدارس الأدبية قبـل أن تصبح هي مـركز الاهتمام عند المدرستين الـواقعية والـطبيعية. ولكن التشخيص، في جميع التجارب، لا يعني الاستنساخ ولا التماثل بين «نمـوذج» طبيعي وآخر فني. ولأن اللغة هي وسيلة التعبـير في الإبداع الأدبي وبـالنظر إلى صفتها المزدوجة: لغة تخاطب وتواصل بين الناس، ولغة متميـزة داخـل تلك اللغة عنـدما يتعلق الأمر بالإبـداع، فإنها تـطرح عـدة عقبـات أمام التشخيص وبـذلـك قـد يـأتي هـذا الأخير مسرفـاً في التضخيم، منسـاقاً للصيـغ الجاهـزة، أو أقل ممـا يقتضيه مـوضـوع التشخيص. وفضلاً عن ذلك، فـإن علاقـة المعبر أو المبـدع بالـواقع ليست ذات شكل واحد، بل تأخذ أكثر من شكـل، فتكون متـأخرة أو استباقية أو مساوقة. وفي الغالب، نجد أن تشخيص «الـواقع» في النصوص الأدبية يأتي متأخراً عن فترة معـايشته أو مجـابهته، ومن ثم تغدو الذاكـرة هي المعين الـذي يمتح منـه الكاتب عنـد «تشخيصه» للواقـع. وإذن، هـل يتعلق الأمـر بتشخيص محـايـد، مـطابق؟ أم بتشخيص يستنـد إلى تفسـير ذلـك، الـواقـع وإخضـاعـه لمنظور المشخص؟.

بدون الدخول في التفاصيل، نشير إلى أن هذا السؤال يضعنا أمام مسـألـة كبـيرة وهـامـة، هي مسـألـة المعنى. فسـواء تعلق الأمـر بالتشخيص أم بالتفسير فإن المبدع مطالب بـأن يكشف عن طريقته في الفهم وعن خلفيته الإبسمولوجية لإدراك العالم والقضايـا. ونفس المسألة تواجه القارىء أو الناقد. وقـد تبين من الـدراسات الحـديثة الألسنيـة والفلسفية، أن أحـادية المعنى وَهْمٌ خـادع، وأن النصوص مثل التفكير، مفتوحة على أكثر من معنى، وأنها مجال لتجابه الرؤيات واستراتيجيات الفهم والتـأويل. لـذلك فـإن حضور الـواقع داخـل النص يتنوع بحسب الموقف الموجه للقـاص أو الكاتب، فقـد يكون حضوراً جافاً يعتمد على تقديم الأشياء في ماديتها ومباشرتهـا، أو قد يأتي من وراء حجاب وبـطرائق غير مباشرة، أو قد ينتهي إلينـا من زاوية جد محدودة توافق وجهة نظر أحادية للكاتب. .

٣ ـ علاقة تَقَبُّلٍ أو رفض:

بما أن القاص الذي يمتح مادته من الواقع الخـام يدخـل في حوار مع ذلك الواقع ويشخصه بطريقـة دون أخرى، فـإن علاقـة أخرى تقـوم بينه وبـين ذلك الـواقع: هـل هو مقتـنع بمنطقـه وبـالقيم التي تحكمه؟ أم أنه يرفض الواقع الخام وفوضاه ويطمح إلى إعـادة تنظيم قـوانينه وتجلياته؟ ومـا يبرر هـذا السؤال، هو أن الـواقع مـوصـوف بالتحول وأن هذا التحول يأخذ عدة تمظهـرات وأشكال خـاصة من خلال محتويـات التاريـخ ودوره في تغيير الـواقع. وبـدون أن نحسم بتـأكيد صـارم في مسـألـة غائيـة التاريـخ، نقول بـأن مفهوم حـريـة الإنسـان يتصل بقـدرته ـ النسبيـة والمحدودة ـ عـلى التأثـير في مجرى الأحداث من خلال وعي مكونات الـواقع وانعكـاساتهـا على تـطور المجتمعات. من هنا فإن الرهان المتصل بحـرية الإنسـان وبمسؤوليته يمس إمكاناته في توجيه تحولات الواقع نحـو التحولات التي يجب أن تكون بدلاً من أن تكون مجرد تحـولات عاديـة خارج إرادة الإنسـان والمجتمع. وعلى هذا المستوى يستطيع الكـاتب المبدع أن «يتـدخل» ليرفض واقعاً لا يرضيه، إلا أنه تدخـل غير مبـاشر ما دام النص لا يملك وسائل التأثير المباشر في الواقع. إنه بطبيعته، يفعـل في العمق من خلال تحوير اللغة ومن خلال الإسهام في بلورة وعي الواقع[٣].

---

(٢) تقصد الناقدة كانت هـامبرغـر في كتابهـا: منطق الأجناس الأدبية، الـترجمة الفرنسية، ١٩٨٦.

(٣) أعتقد أن أهم إسهام لـلأدب الناجح في «تغيير» الـواقع هـو ذلك الإسهـام المتمثـل في اقتناص «اللغـات» الجديـدة وبلورتهـا عـلى مستوى التشخيص النصي. وهي عمليـة أعمق تأثيراً من ابتكار المصـطلحات وتـرويجهـا، لأن =

إن هذه التوضيحات والتعديلات، بالرغم من طابعها العام، تفيدنا في توجيه خطواتنا عند قراءة القصص التي سنجعلها موضوعاً للتحليل. ومن ثم فإننا لن نحتكم إلى مقولات معيارية نقيس على أساسها القصص المقروءة لنحكم ما إذا كانت لها علاقة أم لا مع الواقع. بدلاً من ذلك سيكون التحليل وسيلة للوقوف على بعض خصائص النص، ولاستنطاقه في امتداداته وإيماءاته.

تحليل نماذج قصصية:

تنتمي القصص العشر التي سأحللها إلى مجاميع قصصية لم أقم باختيارها وإنما تلقيتها بالبريد[4]، ولذلك فهي لا تدعي صبغة تمثيلية للقصة في الإمارات العربية المتحدة، بل هي أقرب ما تكون إلى نافذة صغيرة أطل من خلالها على هذا الأدب الفتي المليء بوعود التجديد التي تحملها الأقلام العربية الشابة في بلدان «الأطراف».

وهذه القراءة التي لا تتوفر على خلفية تاريخية ولا على معرفة بمجموع الإنتاج تتعامل مع النصوص على أنها - مهما كان لها من خصوصية - جزء من سجل القصة العربية، اعتباراً إلى أن التفاعل والتنافذ سمتان واردتان في سياق تطور الأدب العربي الحديث، وإلى أن تحقق نصي يصبح ملكاً مشاعاً وخبرة مشتركة بين قراء اللغة العربية.

ويعطي منهج هذه القراءة الأسبقية لعنصرين:

أ - إبراز شكل البناء وحوافزه الكامنة، ثم تجلية التيمات وموجّهاتها.

ب - وضع منجزات هذه النصوص ضمن الخارطة العامة للقصة العربية.

تحليل النصوص:

١ - نصف متر من الخوف:

ناصر جبران

سارد هذه القصة هو إحدى الشخصيتين فيها ولذلك فالحدث الذي يرويه متلون بوجهة نظره، لكننا لا نكاد نعرف عنه شيئاً، أقصد عن وضعيته الاجتماعية عن تاريخه.. كل ما نتعرف عليه هو وجهة نظره بخصوص مسألة سفاح الجامعة. والبنية العامة تندرج ضمن البنية القصصية الكلاسيكية المشتملة على بداية وعقدة وانفراج فالقصة تنطلق من وصف فضاء الأوتستراد بدمشق والليل يضفي رهبته على الشارع والكائنات.. والسارد عندما يستقل سيارة أجرة يكون مشبعاً بهذه الرهبة التي يحاول تبديدها عن طريق محادثة السائق. وتكون أخبار سفاح الجامعة هي المنطلق فيبدي وجهة نظر المدينة للسفاح، ويأتي رأي السائق مضاداً ومعللاً، فيظنه السارد نصيراً للسفاح ويركبه الخوف، وعندما ينحني السائق ليبحث عن شيء تحت المقعد يظن الراكب أنه يبحث عن سكين ليقتله، بينما هو يمد له نصف تفاحة ليشاطره إياها.. هذا البناء المعتمد على التشويق والتدرج تخدمه لغة متوترة، مهولة وأوصاف توحي بالرهبة وحدوث اللامتوقع. والخطاب المستعمل فيها يستمد عناصره من إطار واقعي في الوصف والسرد. إلا أن المفارقة التي تبنى عليها القصة تضعنا أمام نص لا يخلو من التباس، لأنه يؤشر على أكثر من دلالة ومعنى. فهل البناء القائم على المفارقة يتقصد إلى انتقاد خوف السارد غير المبرر؟ أم أن القصة بذاتها تشخيص لحالة لا تخضع لأي معنى، وإنما هي نتيجة المفارقة نفسها؟

شغب القائلة:

ناصر علي الظاهري

هذه القصة أيضاً لها بناء كلاسيكي متوفر على العقدة والتشويق وطرافة الحدث. فالسرد بصيغة الغائب يقدم لنا عاملاً هندياً وهو يلاحق امرأة شحاذة تقف عند باب المسجد لتستدر عطاء المصلين. إنه يسقط عليها شهوته الدفينة ويمني النفس بعلاقة تشبع رغبته بل وتغير من حياته.. وتظل استيهامات العامل تشغله وتحفزه في ترصد للشحاذة إلى أن يقرر مواجهتها بعد انصراف آخر المصلين لكنه يفاجأ بمقاومتها العنيفة ثم يتكشف له أنها رجل هندي وليست امرأة كما جمح به الخيال.. إن المفارقة التي تبنى عليها هذه القصة قابلة لأكثر من دلالة إذ نجد ما يؤشر على أن الحاجة تبرر الوسيلة، كما نجد إشارات تلمح إلى الحرمان الذي يعاني منه العمال المهاجرون. إلا أننا نستطيع أن نعتبر القصة أيضاً حدثاً طريفاً يتوخى تسلية القارىء، ذلك أن هذا النوع من البناء يذكرنا بنصوص قصصية كلاسيكية أعطت الأسبقية للإمتاع والتشويق.

كلنا نحب البحر:

سلمى مطر سيف

يأخذ بناء هذه القصة شكلاً أليغوريا (مَرْموزة) لأن مجموع عناصرها تنقل لغة السرد والوصف من مستواها التعييني، الإخباري، إلى مستوى المجاز والرمز وفضاء القصة بمكوناته، يصب في نفس الاتجاه. هناك البحر والحارس سلطان (يحرس البحر!) وامرأة عارية ترتاد البحر. ويأتي التحفيز في القصة من الحارس

= اللغة الواحدة تعيش دوماً صراعاً وتحولات من خلال الفئات الاجتماعية المتصارعة بالملموس واللغة الأدبية غير التشخيص والمقابلة والسخرية هي التي ترصد هذا التحول وتمهد للوعي به وعياً يتعدى الترديد الآني إلى التجذر داخل المتخيل الجماعي.

(٤) المجاميع هي لكل من: إبراهيم مبارك، أمينة عبد الله، سلمى مطر سيف مريم جمعة فرج، ناصر علي الظاهري، عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتوحش)، محمد حسن الحربي، (الخروج على وشم القبيلة)، سعاد العريمي طبية خميس.

الذي يمتلك سلطة، فهو الذي يعتبر السباحة خروجاً عن القانون خاصة إذا كانت السابحة امرأة تتمرد على المواضعات والتقنيات. وتبدأ مشكلة الحارس من توزّعه بين تمثيل هيبة السلطة وتغطرسها، وبين الاستجابة لطبيعته الإنسانية وتلقائيته التي أيقظها لديه مجيء المرأة العارية. يحاول الحارس أن يمثل دوره فيفشل، ويحاول أن ينقاد لعاطفته فيفشل لأنه مسكون بالسلطة.. ماذا يفعل ليخلص نفسه من هذه الورطة التي جعلته يضع نفسه موضع تساؤل؟ يقتل المرأة التي فجرت تناقضاته ومكبوتاته؟ غير أن ميزة هذه القصة هي أنها ببنائها الأليغوري ولغتها المجنحة الموحية تَتَسَرْبَل بالتباسية شعرية تترى على إمكانات تأويل عديدة. فإذا كانت الكاتبة قد أشرت، من خلال البناء والسرد والفضاء، على وجهة الترميز المسند لتخييلها، فإن النص مع ذلك يبقى مفتوحاً على أكثر من تأويل وعلى أكثر من وجهة لإعادة تكوين الرمز[5].

هياج:

أمينة عبد الله

يتصف بناء هذه القصة بالتوازي لأن السرد بضمير الغائب يعمد إلى تقديم لقطات ومشاهد بطريقة متوازية ترسم لها مراحل حالة وعي وهي تتولد وتتبلور في نفس آمنة زوجة عبد الرحمن موسى الطائل الثروة. تتدرج القصة من الراهن إلى المنصرم ثم تعود إلى الراهن. فالزوجة الآتية من وسط فقير، تحس بعد فترة وكأنها غريبة وسط البذخ الذي تعيش فيه مع زوجها الثري، والعلائق الاجتماعية قائمة على المظهرية والنفاق، ويكفي أن تنبش القشرة قليلاً لتتكشف عن سلوكات خبيثة. هكذا تخبرها زوجة أحد أصدقاء زوجها بأن عبد الرحمن موسى له حياة سرية أخرى، فتحس بارتخاء الأواصر التي تشدها إلى بيت الزوجية... ولكن ماذا تستطيع أن تفعله وقد أصبحت سجينة لهذا الديكور والحياة الترف؟ تقرر أن تتمرد وتواجه زوجها لكنه يظل «الأقوى» ظاهرياً.. أما آمنة فإنها لا تستطيع الفرار من حالة الوعي التي تولدت في دخيلتها..

إن السرد المتوازي والاهتمام بوصف الأشياء التي تؤثث فضاء القصة ساعدا على إبراز حالة الوعي بالواقع المحيط بآمنة كما أن مجموع العناصر حالت دون جعل القصة مجرد استنساخ لعلائق وسلوكات. بل جعلت منها فضاء تخييلياً يفسح المجال للتأمل وإعادة تكوين العلائق.

جيني:

عبد الحميد أحمد

بناء هذه القصة دائري ويوظف التوازي أيضاً. فالسارد «علي» الطالب بإحدى الجامعات الأجنبية، ينطلق من الشعور بالوحدة والحنين إلى دفء العواطف والوطن، وينتهي إلى دفء مؤقت لا يبدد الوحدة التي تنتظره منذ صباح الغد..

إن حالة الانفصام والتوزع بين حضارتين التي يشخصها علي في مقدمة القصة تذكرنا بحالات شبيهة التقطها قصاصون عرب، ولكن نكهة «جيني» لها ما يميزها عبر التفاصيل. فعلي الذي كان يتشبث بحب عائشة من خلال رسائلها لا يقوى على مقاومة انجذابه إلى جيني التي يراها كل يوم في الكلية. إلا أنها لا تحس بنفس العاطفة حتى حين تقبل الخروج معه والرقص بل ومشاطرته الفراش، من هنا تتولد حالة التمزق في نفس علي: يحلم بالدفء والاستقرار عبر رسائل عائشة ورموزها ويعيش مع جيني علاقة بدون غلالة عاطفية تلون فضاء الغربة الرمادي.

ذكريات الزمن المفقود:

سعاد العريمي

سارد القصة متهم بقتل الزمان. اتهمه الأطفال بذلك فحاول أن يكفر عن ذنبه ولكنه لم يفلح، وأحس أن وجوده في المدينة لم يعد يطاق. يخرج هارباً من الناس ومن الأزمنة التي تصطرع في داخله. ولكنها رحلة عذاب، لأن بحثه عن النجاة لا يسلمه إلا إلى المتاهات، إلى ازدحام الأرجل وإلى أكداس الأجساد البشرية وعندما يجد شيئاً فإنما هو صورة أخرى للمتاهة: المستنقع المليء بالصديد ثم الغرفة الصغيرة التي يرى فيها نفسه مسجى على نقالة: أينما اتجه يحس بالفزع والغربة: «أعيش وسط أناس لا أعرفهم ولا تربطني بهم أية صلة». وينتهي به المطاف إلى زنزانة وهو مشلول الإرادة، ولكنه يحس أنه أقوى من ذوي العيون الزائغة الملتصقة وجوههم بزجاج الزنزانة..

إن هذا النص، ببنائه المفتوح، وتدفق سرده، ينقلنا إلى مناخ كابوسي، سديمي، من خلاله نستشعر غربة الفرد وسط الآخرين، فالزمان لم يعد مقنعاً، والسارد لا يحس بانتمائه إلى أي زمان.. إنه بطريقة ما يعلو على كل الأزمنة لينقل مشاهد تجريدية تشخص العزلة والغربة وعذاب الذات وهي تحاول أن تجيب على الأسئلة المميزة. ومن ثم فإن هذه القصة تأخذ في النهاية، شكلاً من تَذْويب الواقع الخام الذي ظل مُحتجباً داخل النص.

---

(5) اشتمال القصة على إمكانات تعدد التأويل والرموز، لا يعني بالضرورة أن صاحبة النص قصدت إلى ذلك. ولكنه ناتج عن طريقة الكتابة وكثافة الإحساس. وبالإمكان أن تقرأ هذه القصة من زاويتين آخريين:
أ ـ عجز حارس البحر ـ بوصفه رمز الرجل «المتفوق» صاحب الامتيازات ـ عن مواجهة المرأة ومعايشتها خارج إطار المحرمات..
ب ـ ويمكن اعتبار البحر مجالاً يرمز إلى الممارسة التي تحل جميع العقد والتعقيدات.

التقرير:

محمد حسن الحربي

يقوم بناء هذه القصة على اللقطات المتوازية أو المتداخلة، وعلى التشخيص من خلال اللغة ومحاكاة الكلام محاكاة ساخرة.. فالواقع الخام الذي تمتح منه القصة وهو واقع الشركات الكبيرة وحضور المساعدة التقنية الأجنبية واستيراد التكنولوجيا، يأخذ على مستوى التخييل القصصي طابع اللقطات المؤثثة بالتفاصيل والوصف (وصف الأجهزة والتلفونات وفضاء العقول الألكترونية الأملس..). وتلعب شخصية السكرتيرة العصرية دوراً أساسياً في هذا المناخ.. وشخصية المدير ومساعده والامتيازات التي تمنح للأجنبي: جميعها عناصر مشتركة على المتداد الوطن العربي تشخص ظاهرة التبعية والاستلاب تجاه حضارة نستهلك منتوجاتها بدون أن نستوعب ونتبنى أسسها ومرتكزاتها ومناهجها.. لذلك فإن ميزة هذا النص تتجلى أساساً، بنظري في النغمة البارودية التي طبعت الكلام المتداول بين شخوص القصة وكذلك صيغة التقرير فمعظم التعابير والأقوال تكتسب داخل السياق العام للقصة دلالة أخرى، على نحو ما نجد في كلام المدير: «.. وانه لمن دواعي غبطتي أن ألمس هذا الحماس الوطني لديكم تجاه الشركة والعاملين فيها، كما أنني أهنىء نفس قبل أن أهنئكم لهذه الرؤية الشاملة التي تتميزون بها..».

صالح المبارك:

مريم جمعة فرج

يتنوع السرد داخل هذه القصة، متنقلاً من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، ولكنه يتبار عند رجل مريض يعاني من مرض عضال وقد بترت ساقه وذراعه وتتداخل حالته مع موت جاره مبارك الذي مات ولم يجد من يصلي عليه. وجهاً لوجه مع المرض الذي يفترسه، وإلى جانبه زوجته التي تواسيه، يستنجد بما حكاه له أبوه في طفولته عن ظهور صالح المبارك الذي سيرفع الألم عن الناس حسب ما أكده الدراويش. زوجته لا تؤمن بذلك وهو يتشبث بهذا البصيص من الأمل. وعندما يموت مبارك يرافقه داخل عربة البلدية مع السائق والحمال، ثم يتنبه إلى أنهم ثلاثتهم مبتورو الساق، ومع ذلك يقاومون الموت. إن الكثافة التعبيرية وتوظيف البعد الأسطوري أضفى على الموت ملمحاً جيلاً، وجعل من التجربة مجالاً إنسانياً.

خلخال السيدة العرجاء:

ظبية خميس

يمكن أن ندرج هذه القصة، بمجموع عناصرها ومكوناتها، ضمن القصة العجائبية، لأنها من البداية إلى النهاية تقلب عناصر الواقع المألوف لتنسخ منها فضاء عجائبياً مرصعاً باللامعقول وما هو خارج المنطق المعتاد.. ونتيجة لذلك فإن مخيلة القارىء أيضاً تتحرر من كل القيود التي تُسيِّجها وتتابع المشاهد وهي تضيف إليها.

وإلى جانب هذا الطابع العجائبي، هناك بناء سينمائي يعتمد على المونطاج والتقْفية (وضع المشاهد في فضاء واحد حتى تُلتَقط في نفس الآن). فالحركة التي تنظم القصة تبدأ بالسيدة العرجاء وهي تواصل المشي، وتنتهي بنفس السيدة وهي تواصل النوم، وبينهما تنتصب مشاهد القصة المرتكزة على وصف حفلة السيدة فوزية والسيد فهد وما جرى خلالها.

ويتولد الطابع العجائبي من إواليات مختلفة، فهو أحياناً نتيجة توليف غريب مثل: شجرة الأرز أنيقة ولكنها اليوم مصابة بإسهال معوي حاد وأحياناً ينشأ عن حدث ممكن الوقوع، مثل: «اشتروا ثوراً واحضروه إلى البيت. كان الثور ميتاً...». وعندما تتقدم القصة قليلًا يبدأ استثمار نماذج بشرية ضمن هذا الإطار العجائبي العام، فنتعرف من خلال استعراض المدعوين والمدعوات على عينات اجتماعية لها سلوك كاشف للطبقة المترفة التي ينتمون إليها. يتتالى السرد جذاباً ممتعاً وقد تعودنا على هذا التشخيص المقلوب لعناصر الواقع والذي من خلاله يتم فضح المخازي والسخرية من بعض المواصفات والقيم وخلخلة أخلاقية المظاهر.

نسمة هواء طائشة:

عبد الحميد أحمد

هذه القصة تمتح بناءها من الحكاية الشعبية وصيغها الشفوية مع إعادة توظيف الشكل لصياغة انتقادات اجتماعية وتطعيم البناء بأبعاد فانطاستيكية. فالشخوص تتقلد أسماء منحوتة من قاموس له دلالات تطابق الوضع الاجتماعي وتشمل على رمزية تساوق الغرض العام. وإذا كانت البداية تساير منطق الواقع الملحوظ فإن النهاية تكسر ذلك المنطق لتزحزح ثبوتية العلائق والتطورات. والأمر يتعلق بناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون وبزوجته مسحوقة وابنه مقموح وابنته مقهورة.. وهم يشمون اللحم والأب يريد أن يرضي رغبتهم لكن ضيق ذات اليد يجعله هزأة أمام الجزار الذي ينتقم منه بأن يفرمه فرماً ويبيع لحمه للزبائن. ونفاجأ بأن ناحل يتحول إلى صرصور تجرفه مياه البالوعة قبل أن يصل إلى البحر ليستقر داخل بطن سمكة..

مما يلفت النظر في هذه القصة محاولة تطويع شكلين مختلفين للتعبير عن دلالات حديثة. وإضافة البعد الفانطاستيكي يرفع القصة من مستوى النقد الاجتماعي البسيط إلى مستوى الكشف عما

يؤول إليه الإنسان المعدم داخل مجتمع يولي الأولوية للمِلْكية ويقوّم الفرد بما يملك . .

امرأة من الشرق:

إبراهيم مبارك

من خلال البناء المفتوح لهذه القصة نتعرف على ذكريات السارد العائد من رحلة إلى الهند بعد أن عاش مغامرة تحولت إلى تجربة عاطفية. كان وهو في الطائرة يمني النفس بأن يعيش أياماً في ظلال سحر الشرق خارج الرتابة والمألوف . . ولكن لقاءه بالفتاة الوديعة «آم نون» جعل قلبه ينبض بقوة لقصتها، بالرغم من أنها تحترف، مضطرة العهارة. هي تريد أن يظل إلى جانبها وهو مضطر إلى العودة إلى بلاده والذكرى تمنح بعض العزاء . . . .

إن السارد يلجأ إلى لغة شعرية وإلى وصف الطبيعة ليجعل الإطار العام ملائماً لهذه التجربة التي تتحول من اللقاء الحسي إلى التذكر الرومانسي.

استنتاج وتلخيص:

توخيتُ من هذا التحليل المركَّز لبعض القصص، أن أوضح التعدد القائم في البناء والأشكال، وفي خصائص الخطاب القصصي، وفي التيمات وامتداداتها. وأنا أعتبر هذا التنوع سمة مؤشرة على الحيوية والتفاعل: تفاعل كتاب هذه القصص مع نصوص جيدة، عربية وأجنبية تنتمي إلى جنس القصة. وبطبيعة الحال فإن علاقة الكاتب بالجنس التعبيري هي علاقة لا تخلو من إشكالات وتعقيد، لأن كل نص نكتبه هو بشكل ما، تنويع داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه من توافرت الموهبة والوعي النظري. ونجد أيضاً قصاصين يكتبون محاكاة نموذج مفترض للقصة. إلا أن «خرق» قوانين النموذج النظري للجنس لا يعني تكسير معالم الأجناس الأدبية، كما لا يعني تجديداً لها لأن التجديد في الجنس التعبيري يستلزم شروطاً اجتماعية وثقافية طويلة الأمد.

مهما يكن نستطيع من خلال الجدول التالي الملخص لنوعية البناء وللخاصَّة المهيمنة على خطاب النص، وللتّيمات البارزة في القصص المحلَّلة، أن نلمس بعض السمات المشتركة بين هذه النصوص وبين قصص عربية تُنْشَر في بلدان مختلفة:

عنوان القصة	البناء	الخاصة المهيمنة على الخطاب	التيمة وموجهاتها
١ - نصف متر من الخوف	كلاسيكي	واقعية، استثمار المفارقة	الشك في حسن نوايا الآخر
٢ - شغب القائلة	كلاسيكي	واقعية، استثمار المفارقة	الحرمان الاجتياح يُبَرر الوسيلة. السلطة تطمس التلقائية
٣ - كلنا نحب البحر	أليغوري	شعرية، توظيف، التباس في الرمز	عبء المحرمات أهلية المارسة
٤ - هياج	التوازي	واقعية، صياغة التخييل بعناصر مستمدة من الواقع الخام	وعي المرأة لواقع الاستلاب وزيف العلائق الاجتماعية
٥ - جيني	التوازي والدائرية	واقعية + صوغ تخييلي	الوحدة والحنين والتوزع بين حضارتين
٦ - ذكريات الزمن المفقود	مفتوح	شعرية تُذوِّب الواقع	الغربة وسط الآخرين
٧ - امرأة من الشرق	مفتوح	شعرية تُذوِّب الواقع	سحر اللحظات الجميلة
٨ - التقرير	التشخيص اللغوي + اللقطات	بارُودية، تشخيص الواقع للسخرية منه	الاستلاب تجاه تقنية «الآخر» والسلوك الاستهلاكي
٩ - صالح المبارك	الاستبطان	شعرية، البوح بهواجس الذات	مواجهة الموت
١٠ - خلخال السيدة العرجاء	سينمائي	بارودیا، قلب منطق الأشياء	فضح مجتمع المظاهر والعلائق المزيف
١١ - نسمة هواء طائشة	الفانطاستيك	بارودیا، كشف للتناقضات	تقويم الإنسان بما يملك

من نافل القول، التأكيد على أن التحليل النقدي وتلخيص خصائص النصوص في مقولات ومفاهيم تجريدية، لا يخلو من اختزال وتعسف لأنه لا يستطيع أن ينقل النكهة التي تميز كل قصة، ولا أن يرسم الظلال والإيحاءات المنبثقة من الكلمات والصور والرموز.. ولكن ما يشفع لهذا النوع من التحليل هو وجود عناصر مشتركة لدى المبدعين تؤول إلى التصور النظري الذي يتكون عند كل مبدع من خلال قراءاته وممارساته. وعلى هذا المستوى يكون الحوار بين الكاتب والناقد وبينه وبين القارىء، ممكناً ومثمراً.

موضع هذه القصص ضمن القصة العربية:

استطاعت القصة العربية، كما نعلم، أن تنجز نصوصاً جيدة تؤكد أنها تخطت مرحلة التقليد والمحاكاة لترتاد مرحلة الإبداع ووعي روح الدينامية المولدة للنصوص داخل الجنس الأدبي العام. وبذلك لم تعد القصة العربية ـ في نماذجها الجيدة ـ «تنفيذاً» لتقنيات أو وصفات، بل ارتادت مختلف العوالم والفضاءات وتوسلت بتقنيات وأشكال متنوعة يمتح من ذخائر التراث ومن روائع القصص العالمية وفي حقب معينة، داخل أقطار عربية متباينة، تبوأت القصة القصيرة مكانة مميزة واستجابت لانتظار حقيقي لدى الجمهور القارىء. ذلك أن القصة هي الشكل الأدبي الأقدر في فترات التحول والانتقال، على التقاط لحظات الصراع والمجابهة، وتسجيل هواجس الذات وذبذباتها وهي في أتون المهانة والتمزق. وما تاريخ الأمة العربية الحديث سوى سلسلة متواترة من التحولات والتبدلات...

وأظن أن بعض الأسماء العربية من القصاصين قد أعطت البرهان القاطع على تأصيل هذا الجنس التعبيري وعلى جودة عطائه. يضاف إلى ذلك أن توافد القصاصين من الشباب على الساحة الأدبية ـ من مختلف الأقطار ـ هو تأكيد لأهمية القصة واستمرار حضورها.. بل إن عدداً لا بأس به من هؤلاء الكتاب الشباب يحملون معهم طموح التجديد والإضافات غير المسبوقة..

كيف، إذن، يمكن أن نموضع هذه النماذج من قصص الإمارات العربية المتحدة ضمن خارطة القصة العربية؟

تبين، من خلال التحليل، أن هذه القصص تلتقي في تركيبها الفني وتيماتها ولغتها، مع منجزات القصة العربية (شكلا: الدائرية، البناء المفتوح، الاستبطان، الأليغورية الفانطاستيكية.. من حيث التيمات: العلائق الاجتماعية، عذابات النفس أمام تحول القيم، الاستيهامات، القهر، الاستلاب..). وأظن أن هذه ظاهرة طبيعية ما دامت الكتابات العربية إنجازاً مشاعاً بين القراء والكتاب أينما كانوا، فضلاً عن أن الإبداع الأدبي يقتضي، ضمن مكوناته محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها، ومن ثم لا يمكن أن يزعم كاتب بأن كتاباته لا تشتمل على نصوص غائبة تشكل ما يعرف بالتناصّ وترفد انتاجه بطريقة ما. وبالنسبة لقصص الإمارات العربية نحس بوضوح انتساباً إلى الكتابة القصصية العربية الحديثة وقد يكون الفرق بينهما راجعاً إلى الكم وإلى قصر عمر التجربة زمنياً. وهذا هو ما يفسر الإحساس الذي يخرج به قارىء مجموعات كاملة لقصاصين من الإمارات: أعني غلبة التجريب لأكثر من طريقة والتعثر في إيجاد ملامح محلية تميز القصة لغة وشكلاً وموضوعاً. وبما أنني غير مطلع على جميع الانتاجات القصصية فإنني أكتفي بهذه الإشارة التي أرجعها إلى محدودية التراكم وإلى قصر عمر التجربة القصصية.

لكن ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن الكتابات القصصية الصادرة عن بلدان «الأطراف» العربية (المغرب، تونس، الأردن، البحرين، الإمارات، الكويت، السعودية..) خلال العشرين سنة الماضية قد بدأت تنفح طيبها وهواءها المنعش. حاملة في طياتها جسارة الشباب وجرأتهم على اقتحام الموضوعات المحرمة وتجريب الطرائق البكر.

ملاحظات:

إذا عدنا إلى الموضوع العام الذي يندرج ضمنه هذا المحور، والمتعلق بالأدب وقضايا التحول الاجتماعي، سنجد على ضوء النماذج المحللة وعلى ضوء النقاشات والخصومات الجدالية الكثيرة سواء في الساحة العربية أو خارجها، أننا بحاجة إلى إعادة النظر في بعض المفاهيم والشعارات والأحكام التي أخذت طابع «القوانين» فليس من الدقة في شيء الاستمرار في القول بأن الأدب يغير المجتمع لأن مثل هذا القول المتداول يطمس طبيعة النص الأدبي وخصوصيته في التأثير. فالنص الأدبي، بحكم طبيعته لا يُغير مباشرةً ولا يمكن «قياس» تأثيره بكيفية ملموسة. إن الأدب هو نتاج جهد فردي وحصيلة تفكير وتأمل وساعات من الوحدة ومواجهة الذات والعالم. وما ينطوي عليه النص الأدبي من معرفة ومتعة لا يمكن «فرضه» على المتلقي بل إن القراءة نفسها عملية خلوة وتأمل وجهد فردي واختيار ثقافي. ومن ثم فإننا إذا تحدثنا عن دور القصة في التغيير، علينا ألا ننسى «بطء» تأثيرها.. إنها تندرج، ضمن عناصر أخرى، في النسيج العميق للمجتمع الذي يتحول ببطء وعلى فترات بعيدة المدى. وما يتهدد الأدب اليوم، عندنا وعند غيرنا، هو صعوبة الشروط المتصلة بإنتاجه وتلقيه، لأن ثقافة الضوضاء والاستهلاك السريع تفرغ الكتابات من نسغها وتحولها إلى سلع تجارية. وهذا جزء من «الواقع» الذي يجب استحضاره عندما

نتحدث عن علاقة القصة بالواقع، إنها في حاجة إلى مساندة من أجل أن تحتفظ على قدرتها التخييلية المناهضة للواقع المفروض من لون السلطة التي تنشر «روح القطيع». وتكمم أفواه وأقلام المنتقدين الحريصين على توليد واقع أفضل من الواقع القائم.

ومن جهة ثانية، أعتقد أن الأفق الذي يعطي للقصة العربية إمكانات للتجدد والتطور هو الأفق الذي لا يجعل من القصة مجرد تسجيل واقتناص لأحداث وظاهرات عابرة. إن القصة تكتسب قيمتها وقدرتها على التأثير والبقاء بقدر ما تكون حواراً إيجابياً مع الجدلية المجتمعية وملاحقة للتحولات في منبعها، وبلورة للوعي في قضاياه الأساسية. بهذا النحو، تكون القصة تأريخاً من الداخل لصراعات الإنسان العربي وأسئلته وطموحاته. وهذا التأريخ من الداخل، وعبر مياسم الجسد والذاكرة هو ما نحتاجه في زمن يزيف حقائقه المؤرخون المأجورون.

الرباط

شعرية القص وملامح الحداثة

قراءة في أدب الإمارات

دكتور صلاح فضل

١ ـ مدارات الحداثة:

ربما كان من أهم الملامح المميزة للحداثة العربية عن نظيراتها من التجليات العالمية التي سبقتها بقرابة قرن من الزمان، أنها ارتبطت في العالم الغربي على وجه الخصوص بحركة التقدم العلمي وتطور الفنون وعمليات السيطرة على المادة، فاقترنت بنشوء علوم النفس والاجتماع والذرة وتطور العلم الحديث برمته فكان الأدب إبداعاً وفكراً نقدياً هو التعبير الساخن عن هذه المتغيرات الكونية الفعالة والنبوءة الجريئة لمسارها في آن واحد.

أما في عالمنا العربي ـ على تعقده وتشابك الخيوط من نسيجه ـ فإن الطابع الأساسي لموقفه الحضاري الراهن أنه استهلاكي لانتاج الغير، لا يكاد يلتقط أنفاسه ليدرك المدى المعرفي والإنساني لما تعود على استخدامه. أو ليلائم بين منظوماته الفكرية والوجدانية وبين إيقاع الحياة المادية التي تسكره بنشوتها الظافرة، مما جعل هذا الإنسان أسيراً في معظم الوقت لحالات الازدواجية والاستلاب. وفي ظل هذا المدار تصبح الحداثة الأدبية عندئذ مسؤولة عن سد هذه الثغرة بين العقل والوجدان من ناحية، ومعطيات الحياة المادية من ناحية أخرى، هي المنوطة ـ لا بالتعبير عن متغيرات العالم العربي على جميع الأصعدة فحسب ـ وإنما بتنمية درجة عالية من الوعي المتزايد بضرورة التحول من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج الحضاري والأخذ بأسبابه العلمية المنظمة.

ويتم ذلك أولاً عن طريق استرداد ملكية اللغة وحرية الفن ورفع كفاءة المعرفة الأدبية بالعالم المحيط بنا، وقدرتنا على أن نفعل منه بإرادتنا القومية وملكاتنا الإبداعية في جميع المجالات، مما ينقلنا تدريجياً من مصاف الأمم العاجزة إلى عالم العصر الحديث، لا بالثروات المتناقصة، ولا بالتخبط الجاهل بمنطق الحياة والتقدم، وإنما بالمشاركة الحقيقية في صنع الحضارة وإثراء العقل والعلم والوجدان لدى الإنسان المعاصر.

ومن الشيق أن نبحث عن بعض مدارات الحداثة من التجليات الأدبية التي انبثقت في الوحدات الإقليمية العربية ودخلت تاريخ الأدب مجدداً، لأن ذلك يتسم بميزتين واضحتين:

أولاهما: لأن المشروع الحضاري الثقافي لهذه الوحدات أعطى إيقاعاً مخالفاً وجديداً للمشروع القومي العربي عامة، تجاوب معه التجاوب المنتفض في المرحلة الناصرية، والتأمل الشجي خلال الثورة المضادة، ومحاولة استعادة التوازن بعد مرارة التجربة، لكنه أعطى دفعة خصبة لهذا المشروع جدَّدت شبابه وإمكاناته في كل الحالات، وتجلّت على المستوى الثقافي خاصة في طرح أثقاله التاريخية والاجتماعية على المسيرة المتعجّلة للحواجز القديمة في مصر والشام والعراق، وكان ذلك إيذاناً بتجانس الحركة وانتظام الإيقاع الجماعي العربي.

وثانيهما: لأن الجنس الأدبي الذي يقوم ببلورة هذا الطرح ليس على وجه التحديد الشعر الغنائي الذي كاد يستنفد الطاقة الإبداعية للإنسان العربي في الماضي وأصبح صراع التحديث فيه من المناطق المتفجرة التي تتدابر عندها الاتجاهات والأجيال. وإنما هو هذا الجنس الجديد الذي يسمح بإبراز عناصر الوعي الاجتماعي من

خلال امتلاك اللغة والحياة معاً، والشروع المتزامن في تكيفهما مع ضرورات التحدي الحضاري الراهن، وهو القص بمستوياته العديدة وأشكاله المختلفة.

ومن المثير أن نتأمل ازدهار هذا الفن، لا في منطقة الأطراف العربية المغتربة عن اللغة طويلاً مثل المغرب العربي، أو عن التجديد الثقافي إلى عهد قريب مثل منطقة الخليج، وإنما عن المركز الذي تضطرم فيه صراعات الماضي مع الحاضر عبر قرنين من الزمان في العواصم القديمة. ولن نتمكن من فهم ظواهر الأدب الكبرى في عالمنا العربي ما لم نوسع من رقعة إدراكنا للمتغيرات السوسيولوجية والتاريخية التي أفرزتها وتحركت بها وتفاعلت جدلياً معها. وتأمل الإبداع القصصي في قطاع إقليمي في الإمارات، هو اختبار دقيق لبعض ملامح هذه الحركة في علاقتها بمشروع التحديث الأدبي والإنساني معاً.

وعندئذ نجد أنفسنا أمام مفارقة طريفة يتعين علينا الإشارة إليها: وهي كيفية التعامل مع اللغة العجوز للتعبير عن بكارة الحياة في هذه البقعة من الوطن. ونتيجة لترسخ يقيننا النقدى بعدم انفصام الدال والمدلول، وتجاوز ازدواجية الشكل والمضمون التي استراح لها الضمير الأدبي حقبة طويلة، فإن علينا أن نعيد النظر في مدى شيخوخة اللغة وشباب الحياة، كي ندرك أن هذه اللغة تتجدد فعلاً بقوة هائلة تعادل تجدد أهلها وتعتبر أبرز تجلياته. وليست الأشكال الفنية المستحدثة من شعر جديد وقص متطور ـ إلا مظاهر لهذا التجدد الخصب ـ وحتى في داخل القص ذاته لم نستنفد بعد إمكانات التعبير عن مادة الحياة الأولية الثرية في الأنماط التي أصبحت تقليدية في اللغات الأخرى، وما زالت تبحث عن تحفظها الشعري في اكتشاف بكارة الحياة عندنا، وإذا كانت تلك اللغات تمضي في تجريب أشكال فنية أخرى لنقل درجات تطورها العالية فإن علينا أن نقطع مراحل نمونا الخاصة دون حرق للمسافات حتى تتمكن لغتنا وأدواتنا الفنية من احتواء ثنايا حركتنا وتمثيل إيقاعها الصحيح. ولا بد أن يؤدي ذلك إلى لون من التعدد في أساليب القص يعكس على مستوى عميق تعدد أنماط الوعي بالحياة وأساليب ممارستها. دون أن يحول ذلك بيننا وبين الحفاوة الخاصة بكل ما يتخلص من قيود الماضي ليخط سطوراً جديدة تضاف لتاريخية اللغة الإبداعية عندنا.

وهنا تبدو جدلية العلاقة بين تاريخ الجنس الفني في ذاكرة اللغة القومية من ناحية وحداثة الممارسة الإقليمية المندهشة المنفتحة عليه من ناحية أخرى، وتلتحم أطراف المفارقة في مدار الحداثة بين اللغة العجوز والتجربة البكر في توليد الوعي الإنساني والفني معاً.

٢ ـ صراع الأزمنة:

من أبرز ملامح الحداثة في شعرية القص توظيف العناصر المرئية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية، والوصول بها لدرجة الرمز الفني الغني من ناحية أخرى، بما يعدد معناها ويبدد نثريتها، ويمنحها وجوداً مزدوجاً خصباً هو من صميم أدبيتها.

والفنان الحقيقي لا يكتب طبقاً لأنماط معرفية جاهزة ومحفوظة من قبل، وإنما يختبر وعيه بمذاق الحياة من حوله في ضوء معرفته بالأطر الثقافية والفنية لخبرات الآخرين، ويعدل منها في حركة جدلية دائبة. ويخطىء من يتصور مسبقاً أن مصدر الإشكالية في تحولات المجتمعات العربية اليوم يكمن على وجه التحديد في بؤرة الصراع الطبقي بشكله المتداول في الأدبيات العالمية، لأن طبيعة التشكّل الطبقي لدينا وتحولاتها مخالفة إلى حد كبير لما جرى عليه الأمر من التجارب التاريخية السابقة، حيث تتميز بالتداخل والاختلاط، وليس هناك غير الفنانين من يقدر على إدراك خصوصية هذه التحولات وطوابعها المميزة.

وقد استوقفتني أول قصة في أول مجموعة يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بعنوان «كلنا نحب البحر» للكاتبة «أمينة بوشهاب» وخضعت للترتيب الأبجدي الصارم أن جعلها مفتتح المجموعة، حتى تكون مؤشراً صائباً للمستوى اللافت الذي وصل إليه فن القص عند هؤلاء الشباب، أياً كانت أعمارهم، في رصدهم المتحرق لحركة الحياة والمجتمع من حولهم. فقد قدمت رؤية داخلية لحالة «نموذجية» للمرأة العربية في علاقتها الحميمة بالبيئتين اللتين تراوحت بينهما، وكان من الممكن أن يعزيها ذلك بالتركيز على بؤرة الصراع الطبقي بين بيئة الصيادين الفقيرة من ناحية، والبرجوازية الحديثة الطافرة من ناحية أخرى، لكنها استطاعت أن تنجو من هذا المأزق المغري بوسيلتين: إحداهما التركيز على عمليات التشيؤ والاستلاب في المشاعر والوعي، وضغوط الحياة المادية الكثيفة على الحساسية الأنثوية، في علاقتها بالرجل السيد، وانفجارها ضده.

وثانيهما: التحديق الفني الذكي في حركة بندول الساعة عند لحظة الانفجار، مما يؤذن بصبغ الموقف بلون آخر، هو التركيز على صراع الزمن في هذه التحولات، ولنقرأ من مشهد هذا الانفجار إذ تقول:

«تدق الساعة الخبيئة دقتها النحاسية النائمة، دقة، دقتان، ثلاث دقات، أربع، ينتفض جسدها، تجتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها، أن تقوضه، يتعالى إلى صفير الأشياء في أذنها، تشعر بالتعطل المميت، بثقل المجاملات والطقوس، وسقوط الانطباعات الطيبة، تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة محاولة انتزاعه.. تتصاعد معركتها مع الأشياء، فتتناثر المزهريات قطعاً قطعاً، وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة».

عندئذ تنبثق دلالة عينية لهذا المشهد، فالفروق بين أنماط الحياة التي جربتها ليست مجرد فروق طبقية أو مكانية، ونزوعها للماضي

ليس مجرد حنين رومانسي مألوف، بل أن الموقف أشمل من ذلك وأعقد، إنه رصد للتحول الحضاري من زمن إلى آخر، بكل صعوبة الأزمنة الحديثة ووسائلها وامتصاص وتكييف مخلفات الصراع مع الأزمنة القديمة. وتصبح حركة الساعة هنا المعادل الحسيّ الناجح والمثير- مهما أوقفت مؤقتاً ـ لحركة الحياة الباطنية والخارجية والشقاق المرير القائم بينهما على أن ضمير الغياب الذي تتلفع به هذه الأقصوصة لم يستطع أن يجرها إلى منطقة الحياد البارد إزاء تجربة الغير، بل إنه أقرب إلى التجديد ـ بالمفهوم البلاغي للعبارة وليس للمفهوم الفلسفي ـ لأنه يلتحم بضمير الرواية ويتمازج معه في كشفه الجريء والمحدث عن ذبذبات العالم الداخلي للمرأة العربية في صراعها لتحقيق وجودها الحيوي والفني معاً. وليست الإشارة الأخيرة التي يعد فيها الزوج زوجته المهتاجة بأنه سيعرضها على طبيب نفسي إلا تأكيداً نوعياً للنواة القصصية الجوهرية التي ربطتها بعملية التطور الحضاري عبر صراع الأزمنة كبديل عن صراع الأمكنة والطبقات، يضمه ويحتويه على مستوى أعلى من شعرية الكشف عن خصوصية التجربة العربية الحديثة.

التكرار والنثرية:

من الفروق الدقيقة بين شعرية النص وشعرية القصيد أن ما ينجح في أحدهما لالتصاقه بطبيعته التقنية لا ينظر له أن يوظف بنفس الكفاءة من الجنس الآخر، ومن المعروف مثلاً أن التكرار من صميم شعرية القصيد في مستوياتها المختلفة، الإيقاعية والدلالية، فإذا ما ارتكز عليه القصاص أخفق في توليد التأثير الجمالي المطلوب. ولنضرب مثلاً على ذلك بقصة «جمعة الفيروز» الاختيار المفاجىء «في المجموعة المشار إليها من قبل، ويكمن فيها تجربة أليمة للقبض المجافي على سجين، وتسبب ذلك في إجهاض زوجته، ويعزف الكاتب عن تحديد نوع الجريمة المتهم بها من سياسية أو اجتماعية أو غيرها مع أنه لا بد وأن يحدس بها، ويعمد إلى إيراد مقطع واحد ثلاث مرات ـ «قطرات السائل الأصفر ممزوجاً بالدم اللزج تنساب من بين رجلي الزوجة الحبلى، يتسرب ماء الحياة القابع في البطن المنتفخة». هذا التكرار الذي من شأنه أن يثري الدلالة الشعرية في القصيد يقوم بتفريغ الدلالة القصصية من شعريتها، لأنه لا يمضي في تنويع المشاهد وتنمية الخبرة بالحياة وتكثيف الشعور بدراميتها عن طريق إضافة ملامح جديدة للتجربة المعاشة، بل يوحي ببطء إيقاع الحياة على وجدان الراوي في مقابل ما كان يمكن أن يزخر به من غنائية لو اعتمد على الشكل الموسيقي الإيحائي في التكوين الشعري للقصيدة.

إن الطبيعة الحركية المرئية للصورة القصصية تفرض قانوناً للإيقاع يختلف عن الصورة السردية للشعر، إذ ينتظر من الأولى أن تنمو إلى التنامي المتظم في الزمان والمكان، بينما تكفي للثانية أن تقدّم بحركة دائرية تحفر مجراها في ذاكرة المتلقي ووجدانه. كما أن نوعية الخبرة الجمالية بالحياة، المكتسبة عبر القص تختلف نتيجة لذلك عن المكتسبة عبر القصيد، مما يحفز فناني الرواية لابتداع تقنياتهم المحدثة في التأثير، دون الاعتماد على تقنيات الشعر الغنائي السابقة.

ويرتبط بذلك استخدام ضمير المتكلم، فمع أنه هو الطريقة المثلى لتفجير شعرية القصيدة الغنائية، سواء كان ذلك بصفة مباشرة أو عن طريق «التجريد» المشار إليه يبدو أنه لا يزيد عن شعرية القصة القصيرة، وإنما المهم بعد ذلك هو درجة التماسك والتعميق في اللحظة التي يتم التركيز عليها للبلوغ إلى مستوى رفيع من التوهج الدرامي الكفيل بتحقيق شعرية القص.

وفي أقصوصة «ظبية خميس» «بعد الخامسة مساء» في المجموعة ذاتها نجد نموذجاً سلبياً لهذا التوهج المفتقد، فبالرغم من الارتكاز على ضمير المتكلم، بما يغري القارىء العربي بالخلط الخبيث بين مستويات الشخصية، بين القصاصة والرواية مع ما يفضي إليه ذلك من اقتحام بعض المناطق المحرمة، خاصة تلك الإشارات الجنسية الواضحة، إلا أنها تعتمد على السرد المباشر لتجربة تشبه ما يقدم عادة في صورة مذكرات يومية لجملة من المشاهد العادية في مدينة مثل لندن. لكنها لا تلبث أن تفقد هذا الطابع العادي المألوف عندما يتذكر القارىء بالضرورة المفارقة الواضحة بين الأعراف التقليدية للقاصة/ الرواية والمادة التي ترصدها. إن لعبة الدلالة هنا لا تنبثق من المشاهد ذاتها، وإنما من العلاقة بين الناظر والمنظور أساساً. فإذا أمعنا النظر في بنية هذه الأقصوصة وجدنا أن تناثر الأحداث هو السبب الكامن في نثرية النص التي لم ينقدها ضمير المتكلم. فليس هناك رابط بؤري تتجمع حوله المشاهد سوى شخصية الراوي الممتدة عبر مسافة طويلة رتيبة دون أن تكتسب قواماً معيناً، مما يجعل تجسدها هشاً ضعيفاً، ويظل الطابع الغنائي المستقيم المسيطر عليها نتيجة لحضور ضمير المتكلم المستمر محتفظاً بطبيعته، دون أن يشع لوناً من الشعرية المفعمة بحيوية الحياة وحرارتها، وكان سبيله الوحيد كي يرقى إلى هذا المستوى أن ينتقل من التكوين الذي يعتمد على تراكب الوحدات السردية ـ كما يقول بارت ـ إلى المستوى الثاني الذي يعتمد على تمفصل الوحدات الإشارية لتعبِّر مثلاً عن حالة «مزاجية» خاصة ومرهفة للراوية، ذات دلالة على حالتها النفسية ووعيها الأنثروبولوجي باللحظة الحضارية التي تعايشها، وهو ما لم تتوافر العناصر الكافية لتحقيقه بالقدر الذي يجعل للأقصوصة قواماً تكتسب وجودها به وتمارس شعريتها من خلاله.

٤ ـ مفارقة الحداثة وتحريك المفاصل:

قد يحسب البعض أن على الحداثة أن تعنى فحسب بالأشياء الجديدة، كما قد يتوهم أن العالمية تتمثل في الوقوف عند الظواهر الدولية، فتسقط كل منهما من حسابها الطابع المحلي الحميم للأشياء

والشخوص. وهذا وهم خطير وزائف، لأن حركة العلم والفن في اتجاه كشف القوانين العامة وضبط مسار المستقبل عكفت أولاً على استكشاف ما هو خاص وتحليل الماضي. وحسبنا أن نتذكر نموذج علم النفس الذي اهتدى إلى اعتبار السنوات الأولى في عمر الطفل هي الحاسمة في تكوين مزاجه وتحديد شخصيته، ثم جاءت الهندسة الوراثية لترجع بهذا التكوين الحاسم في توجيه المستقبل إلى الجينات القارة في الماضي. كذلك الفن في محاولته لالتقاط الجذور في البيئات العريقة وتكوين ذاكرة جماعية تنقذها من الضياع.

من مدخل عبد الحميد أحمد إلى الحداثة وهو من هذا الباب الأصيل في تكوين ذاكرة السنوات الأولى للتحول الحضاري للمجتمع الخليجي، فلم يكن هذا التحول سهلاً ولا هيناً ولم يخل من سحق كثير من الأشياء الحميمة وإجهاض مواليد كثيرة، وابتسار حيوات عديدة. كان له ضحايا من البشر والقيم، ونموذج «غريب» الذي تدور حوله قصة «الطائر الغمري» أحد المفاتيح الهامة لهذا العالم الذي يبعثه الفنان، لا بشعور الباحث البارد في تأمله لبقايا المجتمعات القديمة، وإنما بعيون الرفيق الموجع الواعي لطاحونة الحياة وهي تنقضّ على المخلوقات الهشة فتنثرها بدداً. عندئذ تتولد غربة مضاعفة، ويعبر عنها القصاص بثلاث وسائل: إحداها في تسمية القصة ذاتها، فالغمري كما يشرح في ملاحظاته التوضيحية يقال للشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها ولا تعرفه ولا يدرك شيئاً فيها. والسماء، وتمثل الإطار الطبيعي الذي ينتظر منه أن يكون أكثر استمراراً وأدعى للألفة، لا تتشح بأي لون من الغيوم من مطلع الأقصوصة، بل تتشح بالغرابة، المضاعفة هذا المناخ الذي يجعل الأرض تتوجع تحت الأقدام، والشخص الفقيد اسمه أيضاً «غريب».

ويقوم هذا الثالوث بدور التمثيل العميق للحس المأساوي بفداحة التغيرات، وجرح قشرة العالم التي أحاطت بهذا الإنسان عبر قرون طويلة قبل أن يتشقق عن «البترول» بصفة خاصة. في هذه التقنية القصصية المحكمة ليس هناك أدنى تفضيل يخضع للصدفة العشواء، فالبترول الذي مات غريب تقريباً من إدمان استنشاقه بشكل مغلوط، هو نفسه مصدر الطاقة لهذه التحولات على مستوى الوطن. وبهذا فإن ضحيته تصبح علامة لا تخطىء على العصافير التي قتلتها المتغيرات الجديدة.

لكن القاص الذي يبرهن على نضج أدواته وعمق وعيه لا يتناول ذلك بمنظور رومانسي فج. فلا يتحسر على أيام العيد والفقر، بل يدرك بعين الصقر إيجابيات التحول وهو ينعي في ذات الوقت ضحاياه. يستشرف آفاق الغد المفعم بالخير والرجاء والمشكلات وهو يندب طفولة الأمس البريئة المعذبة المصطرعة تحت عجلات الزمن. لا يتحول تعاطفه الناضج الواعي إلى بكاء ساذج على الأطلال، مما يجعل شعرية القص تنبع من زخم الحياة وتمتلىء بروائحها تستنفد ذاكرة الوطن.

وإذا كانت القصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل كثيرة، فإنها تبغي مع ذلك أن تقول أشياء هامة، ومن ثم فإن الفنان الماكر يختار موقعه في مناطق التجاذب البشري والحضاري، بين ثنائيات الأجناس وطوايا البشر. في تلك المناطق التي تمتاز بطبيعتها المفصلية، إذ تبدو عندها، وبشكل مكبر واضح حركات الأطراف المتلاقية والمتباعدة. وهو لا يرقب تلك المفاصل في سكونها وجمودها، وإلا لما استطاع أن يهزنا بها ومعها. وإنما يقوم بتحريكها كي يشركنا معه في مراقبتها وإدراك مسعاها.

ويبدو أن عبد الحميد أحمد يتقن هذه التقنية الفنية ويستثمرها إلى مدى بعيد، وتكاد مجموعته «البيدار» أن تكون نموذجاً دالاً على ذلك. ويكفي أن نأخذ منها مثلاً قصة «صفعتان» التي تحكي عن علاقة القرية بالمدينة في وعي شاب يافع تعود الخروج من قريته التي لا يهمل الكاتب ذكرها باسمها الحقيقي «خورفكان» حتى يكسو عظم قصته لحماً حياً طرياً، ودماً ساخناً واقعياً.

وتقتصر تجربته في البداية على زيارة صديق له في المدينة، ومجاذبته أطراف الحديث فلا يستطيع عن هذا الطريق اختبار أفكاره ومدى تمثيلها للحقيقة، حتى تتاح له فرصة الدخول في لحظة إغراء خطر. وليس هناك ما يجسد فتنة المدينة ويتراءى من خلالها مثل الجمال الأنثوي القريب البعيد المنال، إنه أقوى مختبرات الاحتكاك بين ممارسات الحرية والعدوانية. فيعرض الشاب على المرأة التي ألهبت حواسه واشتهاها رغبته فيها بكلمات مباشرة صريحة، فتصرخ وتقتاده إلى قسم الشرطة حيث تنتقم منه بصفعتين على وجهه ويكمل ليلته في السجن. وعندما تنساب به السيارة في طريق العودة «تاركة خلفها المدينة بصخبها وضوضائها وناسها المزركشين بالثياب والساعات الفاخرة، يحس وهو يتحسس وجهه المصفوع أن المدينة صفعته صفعة قوية على غير ما يتوقع، وبأنها ليست إلا كالمرأة التي خاطبها، جميلة جداً، لكنها غبية جداً، لا تملك في داخلها غير هذا الصراخ الأهوج».

وعندئذ تبرز القيمة الأنسانية لهذا التقابل الظاهري بين القرية الآسنة، الغارقة في تقاليدها وعباءاتها، وهذه المدينة المشربة لأنماط جديدة في السلوك والعلاقات دون أن تدرك جوهرها الحقيقي في شروط الممارسة الحرة واتساق الداخل مع الخارج. ويظل عالقاً بنفس القارىء رنين هاتين الصفعتين الشهيرتين كأنه صرير المزلاج الذي يغلق بين عالمي القرية والمدينة، أو صوت احتكاك المفاصل عند تفارقها كما تتراءى صورة المدينة/ المرأة الشهية الممتنعة، كعلاقة دالة على بلورة المنظور القصصي ونضج التقنية التي تؤديه. ولأن الكاتب لا يفتعل تجربته ولا يصطنع مفرداته، بل يغمس ريشته في عرق الحياة وعطرها من حوله، فإن الثنائية الأعجمية العربية تطل من خلف هذه الثنائية المباشرة القرية/ المدينة من خلال تعدد

المستويات اللغوية في الحوار العامي والفصيح من ناحية مع سائق التاكسي وضابط الشرطة، ومن خلال ثنائية الشعب والسلطة في تطوير الحوار البوليسي عن الحرية والديمقراطية من ناحية أخرى، مما يجعل القصة على بساطتها نموذجاً مكثفاً مفعماً ببعض الرؤوس المتفجرة التي تثري دلالتها عند المتلقي اليقظ الحساس.

وسواء كانت مادة التجربة التي يقدمها هذا الفنان الكبير مستقطرة من ذاكرة الإنسان الخليجي في توهجه الحيوي عبر التاريخ أو من معايشته للتحولات الحضارية وآلامها في اللحظة الأخيرة الآنية، فإن الخاصية الجوهرية لحداثته هي تحويله لمادة الحياة البكر - كما خبرها - لعجائن تتقبل بطواعية ألواناً من التشكلات الفنية التي تنتمي لتاريخ القص العربي وتعد خطوة أصيلة في مساره. فهو لا يتلكأ ولا يتمتم بالشفرات القصصية المجهضة، بل يوظفها باقتدار دون أن تسكره حمى التجريب الشكلي المبتسر.

على أن بعض تجاربه الأخرى في المجموعة ذاتها بحاجة إلى قليل من التأمل النقدي المتأني حتى تبرز من خلالها الأبعاد الكفيلة باحتواء مداها الملحمي وتجسيد نفسها الشامل الملائم لطبيعتها والقادر على تفجير شاعريتها، وأحسب أن في عبد الحميد أحمد طاقة ما زالت كامنة، ربما كان القص القصير لم يستوعبها بعد أن انتبه لها أفقد من العدم جزءاً هاماً من السيرة الداخلية لتحولات الإنسان العربي التي لم ترصد بكل جوانبها وشاعريتها حتى الآن.

٥ - شعرية اللغة وأحادية الدلالة:

عند «مريم جمعة فرج» تكاد تطغى شعرية اللغة على فنية القصة فهي تقول مثلاً في مطلع قصتها «جفول»:

«الآن تثاءبت الجدران، انتعش السمر والصبار، وعادت لتطبق بيدها على أنسجة الجدار، كما لو أنها القابلة وأن الحلم هو الجنين.

- الخيل قادمة، الغائب يعود..

قبيل الإيقاد، كانت الجدران قبيحة، أما المساءات فكانت تموت وتسكن شفاهها المتوردة بالحلم، وتستلقي الصبية وتفر خصلاتها من الزنزانة والسجان مرة بعد مرة، مشرعة كل خصلة من خصلاتها كفلول الخيل عند الجفول إلى ساحة الحلم الذي تزاول، ثلاثون عاماً والناس ينتظرون.

: من أين تأتي الزوبعة، متى يعود الغائب؟

قبيل الإيقاد كانت الصبية تمتشق الجدار، لعل القيد ينكسر، ولعل الغائب يعود. ولسنا نعني بشعرية اللغة هنا مجرد غرابة الإسناد على المستوى المباشر فحسب ولكن ينضم إليها عدة ملامح تتركز حول غلبة تكرار الجمل بشكل غنائي، وسيطرة نموذج المجاز على الوصف، وتبدد العلاقة بين الأفعال وفاعليها، مما يفقد النص القدرة على الموقعة والتجسيد المحدد للأشياء والأشخاص، دون أن يعوض ذلك بالتعمق في استبصار حالة داخلية. لأن توزيع العبارات يوهم تعدّد الأطراف مع أنها ضائعة في ضباب اللاتحديد. وتصبح النتيجة الناجحة عن ذلك عجز النص عن كشف هويته للمتلقي، لا من حيث صعوبة تصنيفه في نوعه الأدبي، فهذه مشكلة ثانوية ولكن من حيث خلطه للشفرات التي لا يحسن أداءها جمالياً من موقعها الصحيح، فعندما تندرج هذه الوسائل في نص شعري يحتمي بالإيقاع الموسيقي، ويحيل إلى حالة وجدانية تتضافر تلك العوامل على تهيئة أسباب الاتصال بينه وبين المتلقي المتعرض لنوع من العدوى الإرادية. أما عندما تتراءى أمامه كمجموعة من الشفرات التي يبدو أنها ذات وظيفة قصصية فإن لوناً من «خيبة الأمل» في العثور على إجابات أساسية ينتظرها القارىء من هذا النوع تكاد تمحو لذة التجريب والاستكشاف الفني.

ويتضاعف هذا الشعور بخيبة الأمل عندما ينتهي العمل ولا يشبع شفرات القص بإغلاق دوائرها المفتوحة، بل يتركها شذرات مسنونة لم تنتظم في كلٍ متراكب يحفر في اتجاه واحد، عندئذ تصبح أدوات شعرية اللغة ثقلاً يطرح من حاصل شعرية القص.

ولو أدرجت كل تلك الإشارات في مجال مغناطيس واحد، كأن سيقت مثلاً على طريقة «تيار الوعي» دون «شوشرة» أو ضوضاء صفاء أشكال الحوار الضائعة - غير المتقاطعة أو المتوازية - لأمكن لنفس هذه الوسائل مع حد أدنى من تماسك الإشارات وتنظيمها على صعيد النص بأكمله في ترابطه وانصبابه في تيار واحد أن تخترق وعي المتلقي وتكيف استجابته الجمالية تعجزه إمكاناتها في توليد الدلالة الفنية.

لكن هذا «التشتت» في الإشارات يعكس لوناً من الانفصال بين عالمين: عالم الأشياء والوقائع والذكريات المتشذرة في قلب التجربة الكلية للقاصة، وترجمته الحرفية إلى عالم الكلمات وعلاقتها السياقية المتجذرة في التاريخ الثقافي للغة. وربما كان هذا الانفصال مظهراً لحدة الإحساس بلون من الازدواجية العرقية في النسيج الاجتماعي وانتقاماً لغوياً مباشراً له، وعندئذ - لوصح هذا التفسير الذي تنقصه البيانات الخاصة بموضوع التجربة - يصبح توظيف الأدوات الشعرية اللغوية في القص كسراً للبنية القارة في الضمير الثقافي، وإقامة لنمط جديد من العلاقات التبادلية المتقاطعة مع الأجناس الأدبية، كلون من الترجمة المبشرة لهذا التقاطع الآخر في الأجناس البشرية، ما زال كلاهما يعز على الالتئام التاريخي والفني.

على أن هذا «التشتت» بدوره ليس سبيلاً لتعدد المعنى وخصوبة الدلالة، بل هو على العكس من ذلك مؤشر لفقرها وآحاديتها. ولو تصورنا مثلاً لاعب سيرك يمسك بكرة واحدة ويقذفها بيديه ثم يلتقطها، لأدركنا أن ذلك لا بد أن يكون مجرد مقدمة تتطور بعدها اللعبة مع كرتين وثلاث وربما أربع، وكلما زاد عدد الكرات كان على

اللاعب أن يبرهن على تنامي مهارته وسرعته في قذفها وملاحقتها، فإذا أسقطت من يده أبطل ذلك مفعول المهارة وأصبح «تشتتا».

ومع أن الفن عموماً، والأدب بصورة خاصة، ليس مجرد ألعاب بلهوانية ولا خفة يد، إلا أنه بمنطقه وعلى طريقته ـ يشبه هذا الموقف من بعض الوجوه. ولنقل إن كرات الأديب ليست هي الكلمات حتى لا تتحشرج في فمه لسرعتها وتعددها، وإنما هي الدلالات المنبعثة من الموقف والشخصية والصورة والكلمة. وقد أصبح من المعترف به في الشعرية الحديثة أن تعدد هذه الدلالات وتتابعها وتراثي بعضها خلف البعض الآخر في درجات دقيقة من التكثيف والشفافية، لا تصل إلى الإعتام والتراكب المربك، يعد من أنضر حالات الشعرية في القصيد والقص معاً، على تنوع طرائق هذا التعدد بعد ذلك.

فإذا ما اتسم العمل الفني بأحادية الدلالة شعرنا أنه مجرد مقدمة لم تستكمل بعد، أو أنه مجرد حالة أولى لا تشبع نهمنا الفني ولا ترضي بالقدر الكافي حاجتنا الجمالية والإنسانية. وإذا ما كان الأديب الذي يقدم لنا هذا العمل قادراً على تعديد مستوياته وترميز أطرافه وربط دلالته بقدر يسير من الجهد الفني أدركنا أهمية المسؤولية النقدية في لفت نظره بموضوعية إلى هذا الموقف.

وتقدم لنا مجموعة «محمد حسن الحربي» «حكايات قبيلة ماتت» عدة نماذج تقع في هذه الأحادية بالرغم من إمكاناتها في التعدّد الخصب الثري.

ولنتأمل منها «قصة عصفورين» على سبيل المثال لأنها تحفل بلون آخر من الشعرية المباشرة ذات الطابع الغنائي في الوصف العذب والتتبع الشيق لحياة عصفورين وإن كان الكاتب لم يحدد نوعهما بالرغم من طول حديثه عن الريش والألوان والحركات. وكما يقول «بارت» في معرض تحليله لوحدات القص فإن القصة القصيرة هي العمل الفني الوحيد الذي يقبل الإيجاز، لأنه بطبيعته نموذج للتركيز الدلالي. ومن ثم فإن بوسعنا أن نلخص أحداث هذه القصة ـ لو كانت تسمّى أحداثاً ـ في وحدات سردية يسيرة تمضي بشكل متناسق مع الحياة العصفورية الهنيئة، ويقابلها حياة زوجية طبيعية للراوي، حتى تسافر زوجته وتوصيه خيراً بنفسه وبالعصفورين، ولا يلبث أن يدخل عنصر الموسيقى في روتينية اليومي، وتعتاد عصافيره على سماعها كذلك. حتى يعود ذات يوم فيجد أحدهما قد مات خلال محاولته الهروب من القفص، ويتمثل الراوي بطريقة مفصلة كيفية تعاونهما في رفع باب القفص وسقوطه فوق رقبة العصفور الذي كان يحاول الخروج، فيصاب رفيقه بالحزن، ولا يلبث أن يلحق به.

وليس هناك شيء أكثر طبيعية ولا عادية من ذلك، فحتى هذا المستوى لظل السرد مجرد حكاية لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة مهما أفعمت بالوصف التفصيلي والتحليل الشجي والغنائية العذبة لحياة العصفورين. لكن في اللحظة التي يقرر الكاتب فيها أن يوظف هذه الحكاية في الدلالة على حكاية أخرى تماثلها أو تناقضها عندئذ يبدأ في استثمار التقنيات الضرورية للترميز والتشفير الفني، وقد كان بوسع الكاتب أن يسقط قصة العصفورين على قصة الزوجين بشكل ما، كأن يقيم لوناً من المفارقة بين موقف العصفور الذي يموت وفاء لرفيقه وموقف الراوي الذي ينعكس أو ينكمش لسفر زوجته، مما يفتح باباً خصباً لتعدد الدلالة، ويمنح الحدث العادي المألوف طاقة مشعة تكشف بالتوازي أو التناقض موقف الإنسان من الحياة، لكن ترك «قصة العصفورين» هكذا معلقة في الهواء لا يمدها بأسباب الوجود الفني الأصيل.

وكما يحدثنا علماء الشعرية، خاصة «جاكوبسون» فإن الكلمات واللحظات والمواقف كلما أشعت من ألوان عديدة، كانت مثل كأس «الكريستال» الثمين لا تقتصر وظيفتها على كونها مجرّد إناء يتّسع لقدر يسير من الماء، ولا تقاس بحجمها، إذ أن حبيباتها اللؤلؤية، وتكويناتها البلورية تشع أطيافاً عديدة من الألوان تشي بثرائها وقيمتها في ذاتها. وليست اللغة الشعرية هي المنوطة وحدها بتعدد الدلالة بل إن الشخصيات والأحداث الرامزة في القصة القصيرة تقوم بنفس هذه الوظيفة إذا ما أتقن الفنان بشيء من الدهاء الضروري عقد المقابلات الظاهرة والخفية مما يجعل الحياة أكثر توهجاً ويجعل الفن أقدر على تمثيل شعرية الوجود.

٦ ـ شكل الضياع ودلالة التقنية:

من الظواهر اللافتة في شعرية القص عند أدباء الإمارات أن كفة الإبداع الأنثوي تكاد تتعامل مع كنه إبداع الرجال، وهذه حالة فريدة ودلالة، لأن غيبة المرأة خلال قرون طويلة أدبياً وعزوفها عن امتلاك اللغة جعل لحضورها الحديث مذاقاً ثورياً يرتبط بالتطور الحضاري في جملته ويعتبر من أبرز تجلياته، وكان لا بد لهذا الحضور أن ينبثق بكل قوته في فن القص على وجه التحديد، لأنه أكثر الفنون تشاكلاً مع ما اتقنته المرأة خلال العصور الطويلة من صنع الحياة ورعايتها وحفظ تفاصيلها، لكنه من ناحية أخرى برهان على نمو الوعي وتزايد الحرية وسلامة المشروع الحضاري العربي، فإذا ما ما أضفنا إلى ذلك ظروف المبدعة الخاصة في تخليق أدواتها الفنية الملائمة لنوعيّة تجربتها أدركنا أهمية هذا الجانب وجدارته.

وبوسعنا أن نعتبر تجربة «سلمى مطر سيف» من أنضج التجارب الأنثوية في القص إذ أنها تعمق في استشفاف العوالم الباطنية لشخوصها من الرجال والنساء معاً. وتسعى بشكل حثيث إلى العثور في بنية القص على وسائل شعرية تحتمل دلالتها الجديدة.

ولكي نتبين طرفاً من كشوفها الجمالية نتأمل من مجموعتها الشيقة «عشبة» أقصوصة بعنوان «ساعة وأعود» تدور تجربتها الرئيسية حول

خوف الفتاة من الشارع، من الحياة والاختلاط بالرجال، لكنها لو تتبّعت هذا الخوف بطريقة سردية من منظور الفتاة لما زادت على تكرار الوسيلة الفنية المعروفة في القص المألوف من جانب ولا ارتطمت بالسقف المنخفض لحريات المرأة في التعبير الجارح عن عالمها من جانب آخر، ولما استطاعت في نهاية الأمر أن تجسد هذا الخوف من مصير متعين.

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف القصصي عمدت الكاتبة إلى اتخاذ منظور الأب، فهو وحده الحارس الذي يجن إذا ضاعت ابنته في زحام الرجال خارج المنزل، واتخذت بؤرة القص في عبارة رددتها الفتاة قبيل خروجها للشارع هي عنوان القصة «ساعة وأعود» لكن الأحداث لا تنمو بعد ذلك في خط متسق واقعي، بل تدور في مجموعة من الاحتمالات القريبة من تقنية «الريبورتاج» الصحفي وتتخذ شكل روايات عديدة عن المصير الذي لاقته بعد خروجها، وعندئذ يدخل المجتمع «ميكانيزم» القص، فهو الفاعل الحقيقي للخوف والضياع، وما الأب إلا ممثله المباشر. فيروي الرجال والنساء، الصغار والشيوخ من كل المهن والأعمار، حكاياتهم عما لقيته «غريبة» في خروجها إلى الشارع من تجارب وتشكلات، تقدم في نهاية المطاف أحزمة فاجعة النهايات المأساوية والعبثية معاً. وتصور بطريقة تلامس مشارف الأسطورة - وهذه هي نقطة ارتكاز الكاتبة في كثير من أعمالها الإبداعية - العوامل الفاعلة والكامنة المحركة لقلب المجتمع، فيصبح المصير المتجسد في تشكلات كثيرة لضياع «غريبة» العقاب الاجتماعي الذي يجثم كالكابوس على رأس أية فتاة تنشد الحرية وتتطلع إلى الشارع.

وعندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهيار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة لميثولوجية المرأة العربية في الضمير الاجتماعي، باعتبارها كائناً مضاداً للخلاء. يضيع لا محالة إن خرج من قعر الدار. وليس المهم هنا النبوءة التي تضمها القصة عن الخروج بدون عودة، فهذه هي حركة التاريخ الختمية لتحرر المرأة في كل أنحاء العالم من عبودية الرجل والمجتمع، ولكن المهم - في تقديري - هو عثور الكاتبة على التقنية القصصية المماثلة للبنية الدلالية والحاملة لها. وهي تقنية يمكن تمثيلها برأس شيطاني يمتد فيه عمود واحد لحدث بسيط، هو خروج الفتاة، وينتهي بمجموعة من الدوائر المتلاصقة لاحتمالات لا يترجح بعضها على البعض الآخر، وكلها تنذر بسوء المصير الفاجع وتطل من هذا الرأس عين يلتمع فيها الجنون بالبلاهة هي عين الأب الذي لا يفتأ يكرّر «قالت ساعة وأعود» وتظل اللاعودة هي الخاتمة القائمة لهذا الرأس الشيطاني المشعث، المفعم بالطاقة الرمزية التي تصل في تكثيفها إلى درجة الافتخار الأسطوري المعتق، مما يتكفل بتجسيد تجربة الخروج النسائي المروعة للضمير الجماعي في أعماقه.

ونخلص من ذلك إلى أن أدباء الإمارات قد استطاعوا في جملتهم أن يوظفوا عدداً من التقنيات القصصية التي تتميز بكفاءة عالية في اكتشاف شعرية الحياة بما تزخر به من أساطير كامنة، وبما تعانيه من تحولات حضارية موجعة، وأن شعرية القص لم تنجح في تلك الحالات التي اعتمدت فيها على أدوات القصيد من تكرار وتشتت وغلبة للضمير الغنائي، بقدر ما استطاعت أن تتحقق في تلك الحالات التي التحم فيها الإنجاز الجمالي المستحدث بموقف الإنسان في تنمية وعيه وإدراك مصيره وتوجيه مستقبله. بما جعلها نموذجاً ناجحاً لتجديد شباب اللغة العجوز بالتجربة البكر.

القاهرة

الجمالي في القص:

تجربة الإمارات العربية المتحدة

نبيل سليمان

في حدود ما أتيح لي أن أطلع عليه، فإن الوقوف على ما في الانتاج القصصي في الامارات قبل الثمانينات لن يكون إلا من قبيل التأرخة الادبية التي ليست مما أهدف إليه في هذا البحث. ولذلك فإن الانتاج القصصي المعني في الثمانينات هو ما سأحاول درس جماليته، حيث تتبدى النقلة السريعة والحاسمة ـ وربما المباغتة ـ إلى التجنس والاتسام بقوة وجدارة، في المشهد القصصي العربي. ويهمني هنا أن أشير إلى ما يورده مؤرخو الأدب من غلبه الشعر والمقالة مقابل ندرة القصة ـ بالأحرى: مهادها ـ في الدوريات الخليجية الأولى بعامة، كذلك تأخر ظهور الصحافة والقصة في الامارات، مما عنى أن الريادة قد تأخرت عقوداً عنها في أقطار عربية أخرى عديدة. ومما قد يعني أن هذا الانتاج القصصي كأنما هو بلا رواد في بقعته العربية [1] فأنْ يعود الأمر إلى السبعينات قد يعني تداخل الاصوات والأجيال أكثر مما يعني مؤسسين ومتابعين. ولئن صح ذلك أو قدر منه، فإن الاحالة تكون على القصة العربية بعامة، وعلى المشهد القصصي العربي في ثمانيناته خاصة، سواء منه انتاج الكتاب السابقين ـ ومنهم المؤسس ـ أو اللاحقين. ولسوف يلتفت هذا البحث إلى ذلك ما أمكن، كلما دعت الضرورة. كما يهمني بداية أن أكرر الإشارة إلى شبه جمالية القصة بالرمال المتحركة[2]. ولا بأس من الاستطراد إلى أن جمالية الأدب والفن بعامة قد تكون كذلك، ولكن هذا الشبه لا ينبغي أن يكون ذريعة للقصور في التحليل، ولا حائلاً أمام الدرس والاستنتاج والاعتبار، فعلى النقد أن يحلل ويركب، وإن كان ذلك سوف يؤذي اجرائياً الجمالية ويصل به في المآل إلى حصيلة خلافية، قد يكون فيها ما هو صالح لزمن أطول، وقد يطرأ في النقد وفي الانتاج أصلاً ما يتجاوزه أو ينقضه أو يبدله، وليس في وهمي أن هذا البحث في منجاة من ذلك.

ولئن كان درس الجمالية في القصة ينطلق أو يتأهل في درس فنيتها أو تقنيتها، ـ فلكل يؤثر اسماً للمسمى عينه ـ فإن الوقوف بالجمالية هاهنا يهيكلها، يفقدها رواءها، يبخسها ويعطلها أيا كان المنهج المتبع. فهذا المنتَج ـ بالفتح ـ الانساني الذي اسمه القصة، مثله مثل غيره من المبدعات، مثله مثل منتجه، كائن اجتماعي وثقافي وحضاري، فيه مكابرة وموقف ونظر وبشر وعلاقات وفضاء، فيه نسغ التاريخ بدءاً أو انتهاء بالراهن الاجتماعي أو السياسي والذاكرة الجماعية أو الفردية وايقاع الفنون الأخرى.. مما لا يفي بحقه أن يجري درس عنصر من عناصر تقنيّته. فلا السارد وحده، ولا المسرود، ولا وسائل الخداع السردية أو الفعل أو النشاط التخييلي أو اللغوي أو الدلالي ينتج قصة، بل جملة ذلك وجدله وتخلّقه في كيانه الحي ـ هو ما يجنّسه بالقصة، وفي هدي من ذلك ومما سبقه سوف

---

(١) تذهب نورية الرومي في مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٢، ص ٢٤٥ إلى أن بيئات خليجية أخرى، سبقت إليها نقلة النفط قد سبقت الامارات إلى القصة. ويحدد الدكتور محمد عبد الله المطوع في بحثه المقدم إلى ندوة الأدب في الخليج العربي، والتي نظمها اتحاد كتاب وأدباء الامارات عام ١٩٨٨، ظهور القصة في الامارات في بداية السبعينات، مع المرحلة الأولى لنشوء الدولة الاتحادية.

(٢) أود الإشارة هنا إلى الفصل الثالث (في جمالية المشهد القصصي العربي) من كتابي: في الابداع والنقد، دار الحوار ١٩٨٩.

يفصل هذا البحث في عناصر القص في الانتاج المعني بالقدر الذي يؤهله بعد ذلك ـ وخلال ذلك ـ إلى النظر فيه وإليه، كما هو، قبل وبعد أي قراءة أو أي نقد، كائناً جميلاً.

القص:

ثمة من يقول: الحكي، بدلاً من القصّ. الحكي نسبة إلى الحكاية وليس إلى الكلام باطلاق. ولا أنكر أنني ممن يفوتني ذلك. فالحكي نشاط بشري أساسي، ابتداءً شفوياً مع الاجتماع البشري، ولم تلغه الكتابة، والحكي الشفوي نشاط تخييلي وامتاعي وتعليمي أحياناً، وفعل فني ما وممارسة جمالية ما، في الانتاج وفي التلقي تراه اذن ـ في عقله أو في أدركه ـ سقوط ملازم للانسان؟

في النقلة من الشفوي إلى المكتوب، وبخاصة من الجماعي ـ أو الشعبي الشفوي إلى المكتوب الفردي ـ تلبس الحكي بلبوس جديد منعوت بالقص، وصارت الحكاية ـ والخرافة والاسطورة أيضاً ـ إذ تتلبس بهذا اللبوس: قصة.

هذه النقلة في تراثنا الأدبي العربي اختلط فيها الخبر بالنادرة، وكانت في أس المقامة والسيرة والرحلة، ومثلما كانت الكتابة والمتغيرات الحضارية فاعلاً أساسياً نحو ذلك، كان المعيشي واليومي والراهن.

ثمة من ينعت هذا التجلّي الجديد للحكي في التراث الأدبي العربي بالقص الرسمي ـ توفيق بكار، شكري عياد... وتجدر الاشارة هنا إلى جديد البحث في هذا التراث، من هذه الزاوية حيث العناية الأكبر والأدق بحكي وقص العيارين والشطار والمكدين والوعاظ [3]، وليس فقط بما خلف الجاحظ أو التوحيدي أو إبن بطوطة أو الهمذاني....

الحكي أنتج الحكاية، والقص أنتج القصة، وقائمة الاصطلاحات النقدية تترى من بعد بتعدد المناهج وتراكم الجهود وتعاقب الزمن: العناصر الحكائية، المقومات الفنية، أدوات اللعب، مفردات التقنية، السرد، السارد، المسرود، المسرود له، الحوار الفعل أو الحدث، الفاعل أو الشخصية، الفضاء أو المكان، الزمن، الرؤية أو الموقف، الدلالة، الحبكة، المتعة، الأثر، ودوماً: الأدبية أو الجمالية وبالطبع لست في مقام الحصر ولا الجرد.

لا تخفى الدلالة المركزية في القائمة الخصيبة على ضرورات بعينها كي تكون الكتابة قصة. فالكتابة التي ينبني منها الفعل والفاعل والفضاء والسرد قد تكون خاطرة أو نجوى أو نيثرة ـ كما يفضل بعضهم للشعر المنثور ـ أو نصاً باطلاق له جماليته الخاصة، ولكنه ليس قصة، إن أصر صاحبه على أن يعنونه بذلك. كما أن اجتماع

---

(3) على سبيل المثال الأهم: الكدية في العصر العباسي، أحمد الحسين دار الحوار ١٩٨٦.

تلك الضرورات ـ ولست أميل هنا إلى التحديد الرياضي ـ لا يعني ميكانيكياً انتاج قصة. فالجمالية هي النسيج، في اللغة أو التخييل أو الاشعاع الدلالي أو الحوار أو المكونات النفسية للانسان وربما المكان.. ولا مقام على كل حال للادعاء بالقول الفصل في أي من هذه الأمور، شأن سائر ما يتصل بالاجناس الادبية وأنواع الفنون والمسار التاريخي للابداع وامكاناته وآفاقه.

لقد فتق القول النقدي وطوره دفق الانتاج القصصي منذ تجنس في القرن الماضي، فضلاً عن كنوز التراث الشفوي. وبالنسبة للناقد العربي، ينبغي اضافة أمر المثاقفة، بسلبه وايجابه، منذ الرواد إلى اليوم، في غمرة ما يعصف على كل مستوى، منذ مطلع هذا القرن على الأقل، وأشد عصفاً في نهايته.

تلك هي النقلة القصصية التي أرمز لها بالتآمرية ـ نسبة إلى زكريا تامر ـ في ستينات وسبعينات المشهد القصصي العربي، قد اقتضت خطاباً نقدياً آخر، غير ما اقتضته النقلة السابقة مع عبد السلام العجيلي وسعيد حورانيه ويحيى حقي ويوسف أدريس.. هذه هي النقلة الجديدة بعد التآمرية، مع ابراهيم أصلان وعبده جبير والياس خوري وأميل حبيبي.. قد اقتضت خطاباً نقدياً جديداً، ينهض على ما أنجز النقد الأدبي العربي وعلى (فورة) المناهج النقدية الحديثة في مراكز الآخر الغربي. بعثور النقلة النقدية الأخيرة من الرطانة ما يعتورها، كما الأمر في النقلة القصصية خاصة ما يرفع من هذه وتلك يافطة الحداثة والتحديث والتجريب. وفي معاينة ذلك والاعتبارية تنتهي هذه الاشارة إلى ما بين الانتاج القصصي ونقده، وينفتح السؤال بجلاء أكبر وجدية أكبر من عموم المشهد القصصي العربي اليوم إلى إنتاج بعينه لكاتب أو لجملة من الكتاب. فأي خطاب نقدي يقتضيه انتاج عبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج وسلمى مطر سيف ومحمد حسن الحربي وأمينة بوشهاب على سبيل المثال؟ أي خطاب نقدي يحاور هذا الانتاج بالأحرى، كما ينبغي للنقد أن يفعل، فلا يجافي الانتاج أو يتعالم عليه، كما لا يتطامن أمامه، فَيَفيد ويُفيد.

الصدى المتأخر للبدايات:

في الاشارة المبكرة إلى الريادة والرواد والمهاد والعمر القصير للتجربة القصصية في الامارات تأتي بعض النصوص التي تتصادى فيها البدايات التي عاشتها القصة العربية. ومن ذلك أعد (الرحيل) لشيخة ناخي، (أحلام طفلة) لصالحة غابش (الأمية) لعبد الله صقر.. يأتي في مثل هذه النصوص صدى أبكر تلك اللحظات وأوفرها سذاجة مما كتب علي عبيد علي تحت عنوان (ضحية الطمع) أقرب إلى فذلكة اجتماعية في غلاء المهور. وما كتب علي محمد راشد تحت عنوان (الباحثون عن لا شيء) أقرب إلى الخواطر في التدخين وتكالب الناس عليه، وما كتبت سارة النواف تحت عنوان

(مفاجأة) أقرب إلى مقالة حول المرأة على الرغم من الحبكة الساذجة والطريفة حيث تكتشف سلمى أن من ستقابله صديقتها هو زوجها هي، والذي يفرض عليها الحجاب.

في نصوص أخرى يأتي صدى لحظة أخرى للبدايات. فهذه البدايات لم تنجز دفعة واحدة. وقد اقتضت عشرات السنين. ولأن الأمر على ما هو عليه في الانتاج المعني ترى مثلاً لعلي محمد راشد نفسه خطوة أجدر نحو القصة فيما كتب تحت عنوان (رجال في محنة)، حيث بعض العناية بالشخصية القصصية الخليجية الكبرى فيما قبل المنعطف النفطي، شخصية النوخذة الذي يقود الغواصين ويقضي في واحدة من رحلاته البحرية. إلا أن الاحتفاء بالصراع الطبقي وجهارة الخطاب ونبله أثقل السرد ورهل البنيان، ومثل خطوة الراشد تأتي خطوة عبد الرضا السجواني في (لقمة العيش)، حيث المبالغة في المطلع الحواري - في تصوير فرحة الفتى علي بالوظيفة العتيدة، وحيث الحرص على حشر المعلومة تلو المعلومة عن الأب وموته، وليس الأمر بأفضل في (باقة ورد) لسعيد سالم الحنكي، حيث سطوة السارد - فضلاً عن نرجسيته وذكوريته - المتكلم، المحب لزميلته في الوظيفة، والذي لا يجد غير السكرمع صاحبه وهو يتوعد المدير فالمدير يراود الحبيبة، والحبيب يحضها على المقاومة، والمغادرة، والحبيبة مشدودة إلى لقمة العيش والأم التي تعيل، ولكن الحبيبة ترضخ بغتة للمدير، ثم تنتحر تاركة وصيتها بأمها واعترافها للحبيب، وكل ذلك يساق فيما يشبه التركيبة المنفلوطية للقصة، على أن الحنكي نفسه خطا خطوة أجدر في (إلى عبد الله الصغير..) وهو ما رأينا مع الراشد، وما نرى مع ابراهيم مبارك في (عائد إلى الجنوب)، حيث التعويل على محمول السرد مما يتصل بالمقاومة في الجنوب اللبناني، بينما تكبر العناية بالسرد نفسه في (قبر الولي) على الرغم من المفارقة الساخرة الهجائية التي ترتسم بين قداسة المزار ومخبوئه من الحشيش والأفيون، كذلك بين جرف الجرافة للقبر المقدس بعد افتضاح مخبوئه وتحول قبر خادمه إلى ولي جديد. فقد سبقت هذه المفارقة بسذاجة لم تستطع أن تتابع محمول الذاكرة والتذكر من حكايات الجدة والشيخ الذي يخدم الولي والمكان - شجرة الافل والنخلات العشر التي تسورها في دائرة - وحركة النذور.. فتأرجح السرد وعرج به المسار.

لقد فعل محمول الذاكرة والتذكر العكس في (خطوط على جدار الزمن) لخليفة شاهين، حيث فجر السجن التداعي الذي تمحور حول المرأة. وهنا يطلع رجل آخر للبدايات في ذلك الترميز الساذج للوطن بالمرأة على يد الشاب المندفع من بيئته المحافظة إلى البيئة المتخففة من القيود، كي لا نقول: المتحررة، كما يرغب ذلك الشاب.

إن العناية بالسرد، أو بمكنون الفاعل الأساسي، أو بالوصف، أو محاولة الترميز، والسيطرة على جهارة الخطاب، هو خطوة بعد - أو مع - خطوة مما قطعت البدايات القصصية نحو القصة، وهو أمر مفهوم في تجربة غضة لكاتب ما، وإن كان ليس تعلّة ولا اعتذاراً ولا تبريراً، فالفن هو الفن، والقصة هي القصة، والتربيت على الكتف أمر آخر، لا ينسجم على الأقل مع ما حقق الانتاج القصصي المعني في سنين معدودة، كما ستحاول الفقرات التالية أن تبين.

الصدى المتأخر للحظة التامرية:

مع اللحظة التامرية تضاعفت عناية الكتّاب والنقاد بشعرية القص وقد جر احتذاء زكريا تامر - مبدع هذه اللحظة وسيدها - شطراً غير هين من انتاج كتاب كثيرين أواخر الستينات وأوائل السبعينات خاصة، إلى غلبة الانشائية ووهم السيالة اللغوية والمبالغة في التداعي والكوبسة، فهذا ما أسفر عنه لدى أغلب المريدين العشى بالرائد والفهم الداني لشعرية القصة. ولئن كانت تلك هي الضريبة التاريخية للانعطاف والتجديد في القصة والفن عامة، فقد آلت الثمانينات إلى مآل آخر، أعطت فيه اللحظة التامرية أكلها التاريخي فيما يبدو، وما هو أهم من القصة تخففت مما أرهقها على يد كثيرين من وطأة المجاز المجاني، والتخييل المجاني، وحققت انعطافاً آخر، كان للتامرية فيه فضل لا سبيل إلى انكاره.

لا يعني هذا القول إن التنويعات الأخرى السابقة للحظة التامرية قد انتهت في المنعطف الثمانيني، أو أن فعاليتها وحضورها كانا أقل فيما سبق. فليست القصة ولا الأجناس الأدبية أو الفنون وقفاً على تجربة واحدة أو تيار واحد. حتى العقم في الأدب والفن يتعدد ويتلون. والمهم هنا أن تجربة تالية شرعت تتخلق سواء أعنى ذلك اللحظة التامرية أم سواها.

في قصة (المزبلة) لعبد الحميد أحمد تبرز محاولة السيالة اللغوية التي ترسم الحياة علكة في فم قحبة. وتتصادى في القصة المحاولة في عنصرين بارزين من عناصر اللحظة التامرية: العنصر اللغوي السابق، والعنصر الوجودي.

وقد يحلو للمتمحل أن يسجل صدى آخر للحظة التامرية في قصة (هدهده) للكاتب نفسه. ولكن الأمر لا يبدو كذلك. فهو أقرب إلى إعادة انتاج لتلك اللحظة. فالصبي حمدون إذ يهرع إلى البحر، مأخوذاً بين الأب والعصا والقطة والحاسوم والنورس والماء - لنقل السلطة والطبيعة - فإنها يتأتى ذلك عبر سرد بسيط وحار، عبر بنية شفيفة، وتخييل نثريّ وطليق، وتجسيد للحظة إنسانية دقيقة هي لحظة الطفل - مواطن الغد - بين أفق محدود - من الحنان إلى القمع - وأفق مفتوح أزرق وغاو.

في هذا الخط من تجربة عبد الحميد أحمد ثمة أيضاً قصة (حالة غروب) وقصة (بعد الخامسة مساءً) لظبية خميس، ولكن الخط لا يمتد هنا، ولا في الانتاج القصصي عامة، حيث تنبغي الإشارة إلى (الاتجاه) لمحمد ماجد السويدي على الرغم من أن الشبهة بالخاطرة

قائمة، وإلى (الوجه الآخر) لعلي أبو الريش الذي رسم بشاعرية الهوة بين الكاتب والكادح في مداريها المتنائيين في مجتمعنا.

إن الشطر الأكبر والأهم من الانتاج القصصي المعني يسير في خط آخر عسى أن تبلوره في جملته وتلاوينه وتعرجاته الصفحات التالية:

انجاز اللحظة السردية:

ضاعفت وطورت القصة، عبر عقودها وتنويعاتها، من الاشتغال على السرد والفعل والشخصية. وكانت ثمة تقاطعات جمة هنا وفي عموم المشهد القصصي العربي. كما هو مفترض. فالشعرية في القص - على سبيل المثال - ليست حكراً على تيار. إن الانشائية والخيال المبدع للصور والخيال المزخرف المنسق للمدركات، كل ذلك جعل للسرد في قصص حيدر حيدر أو وليد اخلاصي - على سبيل المثال، وعلى بعد ما بينهما - لونه الخاص. كما أن الاشتغال على الذاكرة الجماعية - أو الشعبية كما يؤثر آخرون - والتراث عامة في قصص جمال الغيطاني وزكريا تامر - على بعد ما بينهما - للسرد ولشعرية القص معاً تلوينات خاصة أخرى.

أغلب من أنجز اللحظة السردية منذ الخمسينات لا زال حاضراً في المشهد القصصي العربي. ربما صمت بعضهم - سعيد حورانيه مثلاً - أو استأثرت الرواية ببعضهم - حيدر حيدر، جمال الغيطاني. . - ولعل آخرين كانوا سيخصبون المشهد لولا أن قضى - عبد الله عبد مثلاً - إلا أن الحضور لم ينقطع. وقد يكون في ذلك - للوهلة الأولى - ما يعقد تجربة الكتاب اللاحقين، ممن تأسس انتاجهم فيما أنجز السابقون المقيمون، إلا أن التجربة أسفرت في العقد الأخير عن عطاء جديد ومتميز، وفي سورية على الأقل بوسعي أن أدلل بقصص حسن م. يوسف، حسن صقر، فيروز مالك، نجم الدين السمان. . . كما آمل أن يكون بوسعي بعد الخطى التحليلية القادمة، أن أدلل على ذلك بأغلب الانتاج القصصي في الامارات.

ديمقراطية السارد:

في هذا الانتاج تقل القصص التي يكون السرد فيها ذاتياً، أو بعبارة بعضهم: الحكي الذاتي، كما في الاوتوبيوغرافيا أو السيرة، وحيث يكون السارد هو الفاعل الاساسي. في (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد يقص السارد علينا أيامه الثلاثة في المدينة البحرية، يرسم عالم المدينة من خلال علاقته بالمرأتين: مريم ونبيلة. ولا تستغرق السارد المتكلم بضميره ذاتيته وهو يقص. لا تصيب ذاته لوثة التضخم التي تهدد مثل هذا اللون من القص. أي أن السارد لا يحجب الفاعلين الآخرين أو يهيمن عليهم، وأن تكن سانحتهم محكومة به.

مثل هذا السارد الديمقراطي إلى مدى يقصر أو يطول قد يكون كذلك أو لايكون، بما هو ذات لها مكنوناتها وممارساتها وشرطها العام، لها عيشها القصصي، وهذا أمر آخر غير كونه سارداً ديمقراطياً في العملية السردية، إلى درجة أعلى أو أدنى. وسارد (على حافة النهار) يخاطب مريم: أنا لست كالآخرين. . . إنه حريص على ما يميزه عن سواه أو يرفعه فوقهم درجات. وعبد الحميد أحمد نفسه - ككاتب - يتدخل في قصة (الارصفة العربية) دون أن يجور على السارد، وربما كي لا يدع السارد يجور على سواه وهي تجربة لا زالت نادرة على كل حال، إن في الانتاج القصصي المعني أو في عموم المشهد القصصي العربي. لقد تدخل الكاتب علانية في القص الذي يرسم حالة المهاجر الفلسطيني على هذا الشاطىء الخليجي. لم يمارس الكاتب السرد الذاتي، ولم يكتف بقنوات الكاتب التي بلا حصر في العملية السردية. وقد يكون هذا التدخل - هذه الوسيلة السردية الأخرى - ما جعل النبرة جهورة في الوقفة مع الشابة الفلسطينية ندى وذويها، وقد يكون ذلك ما ألوى حينه باللغة إلى الخطابة، ولكن دون أن يضيق من حدود اللعبة الديمقراطية في القص.

تقل في الانتاج القصصي المعني أيضاً الحالة التي يخاطب فيها السارد والفاعل الأساسي أو سواه في شطر من القصة. أما الحالة التي يكون فيها الضمير المخاطب وحيداً فلم أقع عليها، وهي نادرة عموماً في المشهد القصصي العربي.

قد يفترض استخدام هذا الضمير التخفف من حيث المبدأ من الانشائية إلا أنه على العكس من ذلك، قد تلبس بها في قصة (فيروز) لمريم جمعة فرج، وربما أغوت بذلك شخصية العامل الذي يتلبسه الجنون تحت وطأة الشغل والشيخ الهاشمي والثلج والدين.

وهذا الضمير قد يفترض من حيث المبدأ أيضاً سيطرة كلية للسارد، إلا أن هذه السيطرة بدت في قصة (فيروز) على العكس محكومة بفسحة الديمقراطية إذ توفرت للعيش القصصي رحابته، فكان دور السارد أن يسرد أكثر مما يمكن له أن يوجه كما ييسر له ضمير المخاطب.

في قصة (امرأة من الشرق) لابراهيم مبارك، ثمة أيضاً المقطع الأول الذي يستخدم فيه السارد هذا الضمير، مخاطباً الفاعل الرئيسي، ليسرد رحلته الجوية السياحية إلى الهند، مخلفاً عقدة الصحراوية.

المقطعان الثاني والثالث من هذه القصة ينوب فيهما السارد بالضمير الغائب، فيعرفنا بالقروية الهندية آم نون ومواطنتها القوادة آنو. أما المقطع الثالث فيتمازج فيه السرد الذاتي بالغائب ليصف حالة التوحد بين الفاعل الأساسي وآم نون، لا البغاء. ويأتي في المقطع الأخير الخامس السرد الذاتي ليرسم الفاعل المتعاطف مع البغي المسكينة، ولكن رحلته السياحية قد انتهت، فودع وغادر إلى عقدة الصحراوية، وإن لم يصرح أو يعترف بذلك.

السرد بالضمائر كان إذن في هذه القصة، ولكن على نحو استعراض، ينوء تحت وطأة المعلوماتية من جهة - معلومات الانبهار السياحي والتعاطف الذكوري مع البغي الضحية - وتحت وطأة مجاها السارد بالفاعل في المقطع الأخير، فجاءت فسحة السرد الديمقراطية مشتبهة بديمقراطية الفاعل الأساسي / الذكر، محكومة بزيفها.

أن النمط السردي بضمير الغائب هو الغالب في الانتاج القصصي. وقد يفترض هذا النمط من حيث المبدأ فسحة أكبر لديمقراطية السرد طليق اليد، هو الذي يقص، والمسافة الموضوعية بينه وبين الكاتب قائمة.

تغدو تلك الفسحة المنشودة أكبر في هذا النمط حين تتوفر أيضاً المسافة الموضوعية بين السارد والفاعل أو الفاعلين، وبين كل من أولاء، فلا يكون الصوت أحادياً.

في قصة (عبار) لمريم جمعة فرج يساق على لسان الصبي ما هو أكبر منه، ينطق بغير لغته ولوطره، فتضيق المسافة بينه وبين السارد، وبالتالي بين السارد والكاتبة. ويتكرر ذلك حين يشخص السارد بين بلال العبار والعالم، ملبساً اياه عباءة وجودية فضفاضة.

قريباً من ذلك تأتي قصة (الريح) للكاتبة نفسها. فالنجار أبو ربيع يقَوَّل بالاغتراب، والتعبير عن أزمة هذا الفاعل يأتي فيما لا ينسجم ولو جزئياً مع وعيه.

لا يعني هذا القول بالطبع أن نجاراً أو عباراً ما لا يحس بفجوة بينه وبين العالم الذي لا يتوفر فيه لهما الشرط الانساني. لا يعني هذا القول أن عباراً ما أو نجاراً ما لا يحس بالغربة والاغتراب. إلا أن بين الاحساس بذلك ووعيه مسافة. بين الحالة ووعيها والتعبير عنها مسافة، ويثقل ذلك حين يأتي بتعبير المثقف ذي المفردات الوجودية المكرورة في القصة العربية منذ الستينات. وهذا ما يطلع أيضاً في قصة (ظهيرة حامية) لأمينة بوشهاب إذ سرعان ما يغدو سائق التاكسي خميس مثقفاً وجودياً (عربياً) بلغة وادراك. والكاتبة نفسها تنطق (مهرة) بتعبير لغتها في القصة التي تحمل اسم هذه الطفلة - المرأة، أثناء مواجهتها للشيخ سليمان، بينما تعود العملية السردية إلى مجراها الطبيعي في قصة (الحفلة)، يعود السارد إلى دوره الطبيعي في القصة، ومن ورائه الكاتبة، فلا يتداخل في صوت العجائز ولا شمسة بنت سعيد ولا حميد الأحبل، كما لا تتداخل أصوات هذه الشخصيات، بل تتعدد وتتحاور، فتأتي قصة أمينة بوشهاب هذه مثالاً ناصعاً على ديمقراطية السرد، شأن قصة سلمى مطر سيف (النشيد) والعديد من قصص الكتاب والكاتبات الآخرين والأخريات مما سنرى في فقرات تالية، ومما يؤكد هذه العلامة الهامة من علامات انجاز اللحظة السردية واستواء الجمالية القصصية والمهارة في اللعب بمفرداتها التقنية. وفي قصص (عبار، الريح، ظهيرة حامية، مهرة) نفسها من ذلك أيضاً أقدار متفاوتة، على الرغم من الانكسارات التي أشرت إليها.

قد يهون بعضهم من شأن هذا الذي رأينا من أنماط السرد بالضمائر الثلاثة، المتكلم والمخاطب والغائب، منفردة أو متعددة في القصة الواحدة، فينظر إلى ذلك على أنه لعبة بارعة أو متواضعة بالضمائر وحسب.

إنها لعبة حقاً، ولكن ليس بالمعنى المزدري، بل بمعنى لعبة الفن، والفن اللعب بمعنى النشاط البشري الباني والجميل، كما الشأن في المفردات السردية الأخرى التالية وفي رأسها: الزمن.

الزمن:

وربما كان ينبغي أن يبدأ التحليل هنا، لا بالفقرة السابقة، فعبرة ينتظم ذلك المعطي التخييلي: القصة والتقرى فيه يجلو ما يمارس فيها من إيهام وكسر للعادي والأليف ومنتجة وتوليف وتلوين وتداع. ومن هنا يكون الانطلاق من مستوى القصة كقول كخطاب، إلى مستواها الآخر - كما يميز تودوروف - كوقائع وأفعال وعلاقات، كتاريخ.

وفي زعمي أن القراءة الأولى والأخيرة للقصة تكون على المستوى الأول. وفيما بين هاتين القراءتين تجرى القراءة الثانية على المستوى الآخر. ولا ينفي ذلك أن تكون القراءة الأخيرة لحظة عيش مع القصة التي قرئت حرفياً مرة أولى ووحيدة، كما هو الشأن لدى أغلب القراء. أما تثنية القراءة والاعادة والتقرى في المكتوب، فمن شأن النقد وشبهه، وأضيف: من شأن بلوى النقد. فأن تعيش القصة أو النص أو الأغنية أو اللوحة أو الرقصة هو الأولى. ولكن ليس بذلك وحده يحيا الفن، بل بالنقد أيضاً، ومعذرة لهذا الاستطراد الاشكالي، فهو من هواجسي الدائمة المبهظة.

تمارس القصة في الامارات غالباً شتى صنوف اللعب بالزمن، مما كرست القصة عبر تاريخها المعقد والطويل، إذ يندر أن يحافظ على استقامته وتصاعده. المزاوجة بين الاتجاهين المتعاكسين للزمن: إلى الأمام وإلى الخلف، هي الغالبة، والتداخل لا المزاوجة تأتي أيضاً، خاصة في القصص التي مرت بنا في الفقرة المخصصة للحظة التامرية، حيث ينشط التداعي، دون أن يعني هذا أنه وقف على هذه الفئة - المحدودة - من القصص. ففي لعبة المزاوجة يمارس التداعي أيضاً (قصة هياج لأمينة بوشهاب. وقصة بدرية لمريم جمعة فرج..).

إلا أن التكسير شبه المنظم، وإن تفاوت، هو السمة الراجحة.

ففي قصة (الريح) المذكورة للتو، لا تفتأ مريم جمعة فرج تكسر النهار الذي تستغرقه القصة من حياة (أبو ربيع)، حتى تتوفر وتضفر من الماضي الأشتات اللازمة. وتذهب الكاتبة في قصة (صالح المبارك) أبعد، إذ توقف الفاعل الأساسي في الحاضر، تحت

تأثير الحمى .والتحذير، توقفه في (اللحظة) من عبارة (اللحظة والسنون) التي فتحت حالة الهذيان والهلوسة، مفجرة الماضي، ومتلوية بالمسار بين الطفولة والزواج والانجاب وضنك العيش. وتمارس الكاتبة بعض ذلك أيضاً في قصتها (ثقوب)، عبر ما يتصادى في حياة عبد الله من الماضي، من صوت المطوع إلى صوت الوكف إلى صوت الأقران، كما تنبق من حياة الوالد مكابرة القرية . .

حالة التكسير هذه، والتي تجد تألقها في التداعي، وتتطامن حين تشتبه بالانتظام أو حين يشتبه التداعي بالخواطر المجانية، تبدو أحياناً ضرورة يستدعيها المكان، كما في القصص التي جاءت مساحتها محدودة بحدود السجن، أو رحبة ومحدودة في آن بحدود مكان الآخر الغربي. ومن ذلك أعد (الزنزانه رقم ٢) لعبد الرحمن الصالح، و(أغنية بيضاء في ليل دامس) لعبد الحميد أحمد، وللكاتب نفسه (جيني)، ومحمد حسن الحربي (إنهم يطاردون العصافير) و(عصافير الشتاء) و(هيطل والعفرة). . والسجن على أية حال مفجر الذاكرة، كما أن باريس (الحربي) ولندن (أحمد) مفجر ولائب على ما مضى في الوطن.

الفعل:

في مجرى تحديث القصة، تحت لواء الحداثة، ومع اللحظة التامرية خاصة، مالت على يد عديدين عن الفعل القصصي، تارة إلى عناية لغوية أكبر، وتارة إلى عناية صورية. والمحاولة في الترميز، كردة فعل على عناية آخرين بافراط في الحدث، وكحد للفعل القصصي في حدود الحدث، وقد تكرر ذلك مع الفاعل أو الفاعلين الأساسين والثانويين، مع الشخصيات القصصية الأساسية والثانوية.

هذا الأمر نأى بالقصة في حالات كثيرة عن جنسها، أو خلخله. ولعل ذلك قد انطوى ـ ولا زال ينطوي ـ على نزوع، ليس فقط إلى التجديد والتجريب في الجنس نفسه، بل في ابتداع كتابة أخرى، ابتداء من هذا الجنس، لكن نمو جنس آخر ربما، فالابداع دوماً يرود الآفاق، والمستقبل البعيد في الأدب والفن يبدأ من الآن ومن الأمس. ولكن ذلك لا ينبغي أن يكون دريئة للموهبة القاصرة ولا للخبرة المحدودة أو الدراية المتواضعة بجنس القصة، كي لا يستوى الذين يعملون والذين لا يعملون وتختلط الأوراق، وتغدو (النية) القصصية مثل القصة.

قد يكون الفعل القصصي فردياً لواحد أو لأكثر من الفاعلين. قد يكون فعلاً جماعياً أي لكتلة بشرية ـ ومنها النكرات في القصة ـ وقد يكون لمكان الفعل نفسه. وفي سائر الأحوال ليس للقراءة تتقصى الأفعال والأحداث، فمثل هذه القراءة كما يذهب باشلار تحرم نفسها من أحلام يقظة بلا حدود.

ينجز الفعل القصصي متصاعداً نحو ذروته، ومنفجراً أو متشظياً من ثم، أو منحدراً، ينجز متوتراً أو بأناة، منداحاً أو ملتوياً أو مستقيماً أو أفقياً. وفي أية حالة من حالات الانجاز هذه تتكاثر جزئيات الفعل الثانوية الأدنى، تتقافز وتتقدم نحو لحظة خاصة، ذروة أو منعطف، أزمة أو أوج، مما يكون حاداً كرأس زاوية أو سياقاً. . وكل ذلك إنما يجري في نظام خاص يرسم الحبكة القصصية.

وسبيل الكاتب هاهنا محفوفة بالمنزلقات، كشبهة العناية بجزيئات الفعل بالعناية بالتفاصيل الأخرى وخاصة دقائق الوصف المادي أو النفسي. . ، أو كأن لا يتهيأ للفعل الرئيسي ما يقتضيه من جزئيات، أو كأن يحشد منها ما لا حاجة به. . ، وفي هذا كله أو بعضه تضطرب العلاقة الوظيفية بين الفعل وجزئياته، بين الأساسي والثانوي منه، ويضطرب النظام الواضح جداً المبهم جداً، الدقيق جداً والمتستر في خلايا التكوين الجمالي للقصة.

نقرأ هذا المقتطف من قصة (البيدار) لعبد الحميد أحمد: (ثمة رجال ملثمون. أطفال مذعورون، نساء يولولن ويصطخبن.

صوت:

ـ الباب مغلق.

صوت آخر:

ـ الرائحة كريهة لا تطاق.

الشمس حارقة، الرمل ساخن كالرماد وتحت الجمر. العرق ينضح من الوجوه. مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة. الضوضاء تعلو والصخب يتزايد، تتشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق. تتكاثف الرطوبة).

الفاعل الكتلة هنا (النساء، المزيد من الناس، الأطفال، الرجال) والفاعل النكرة (صوت، ضوضاء، أنفاس، عرق) والفاعل الطبيعي (الرطوبة)، كل هؤلاء الفاعلين يأتون أفعالاً جزئية تدل عليها بيسر الأفعال المضارعة، وإليها تضاف في السيرورة القصصية كلها، في نظام دقيق وشفيف، لتبلغ مداها في الفعل الأساسي حيث مريش بعد أن قام التصنيف بين وافد، ومقيم، فبتر جذور ذلك المهاجر المقيم، ودفعه إلى الانتحار (أم إلى القتل؟).

لا يؤدي الاقتطاف من القصة إلى أكثر من الاستئناس، إلا فيما ندر، حيث يفي بغرض التدليل أيضاً. وقد يكون المقتطف السابق من هذا القبيل. إلا أن ما هو أهم الآن، ما تنم عنه أغلب قصص عبد الحميد أحمد، إذ يندر أن تنفلش جزئيات الفعل أو الأفعال الثانوية، أو تشتبه بتفاصيل الوصف، وهو ما وفر للقصص غالباً أن تنظم علاقاتها ووظائف فاعليها وأفعالهم، كما وفر وضوح المحرق ودقته مما يستبدل بعضهم التعبير عنه بوضوح الهدف أو وضوح الاتجاه وجلاء الأثر.

في قصة (ظهيرة حامية) لأمينة بوشهاب تحتشد جزئيات الفعل في

حركة خميس اليومية في التاكسي، عبر أرجاء المدينة، لكأن القصة تنحرف نحو محرق آخر في حياة المدينة بأسرها.

قد يكون التأذي هنا لم ينل غير واحدة من حركات القصة، غير جانب ما من انتظامها ونظامها. ولكن هذا التأذي قد ينشب خطره ويأتي على ما هو أكبر، فيقصر بالعناصر عن أداء وظيفتها، أو يشتت العلاقات والفاعلين والافعال. وعلى الرغم من جدلية القصة، فالنسبة هنا قائمة. أي أن التأذي قد يكون جزئياً، أو كلياً، فيثير في هذه الحالة السؤال حول أهلية التجنس بهذا الجنس من الأدب.

إن الرغبة في قول الكثير، مما يلزم للقصة ومما لا يلزم، أو الرغبة في قول كل شيء دفعة واحدة، تدفع أحياناً بالكاتب إلى انتهاك الشرط الملازم لجمالية القص ـ والفن عامة ـ في الاختزال والنظام.

قد يعن لبعضهم أن يسوق معلومات أو استطرادات ذات صلة عابرة أو مظهر استعراضي، بدعوى الفرش نحو الحبكة العتيدة. وقد كان ذلك طاغياً في القصة قبل أن تودع البدايات. وهذا لا يعني أن القصة التي ودعت حقاً هي بلا حبكة ـ بلا عقد إن شئت، لا عقد وحسب فالمعول عليه ليس وجود أو لا وجود العقدة ـ أو الحبكة بهذا المعنى المحدود ـ بل هو ما يؤلف ويؤالف بين الفعل والأفعال، بين الأساسي والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كابرت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الانجاز الجمالي الحاسم في تجنسها.

ولعله من المفيد أن يشار هنا إلى الخلط الذي يقوم بين هذا الذي تقدم وبين العلاقة الفنية الخاصة بالتراث الأدبي العربي في الحكاية والخبر والنادرة والرحلة والسيرة والقص الشفوي الجماعي ـ الشعبي ـ والكنز: ألف ليلة وليلة، وأعني علاقة القص في القص، أو تواتر الأفعال، مما ينعت بالاستطراد خطأ أو قصوراً. فتواتر الأفعال ـ ومن ثم: القص في القص ـ يرفع إلى أس أعلى وأعقد الحبكة والنسيج والنظام والقص بجملته.

الفاعل ـ الشخصية:

يقوم الفاعل بالفعل، فرداً أو جماعة، بشراً أو مكاناً، معرفة أو نكرة، وبعضهم يضيف: أو فكرة. وقد يكون الفاعل سارداً أو شاهداً أو مراقباً أو مساعداً. وبما أن لكل فعل أساسي أو جزئي فاعله، يتكاثر الفاعلون أو يقلون، وتتفاوت أدوارها وتتعدد تسمياتهم بين شخصيات أساسية وثانوية.

وما أود التأكيد عليه هو أن مقولة الفاعل أرحب من مقولة الشخصية أو البطل، وإن كانت لا تلغيها. فقد يكون للقصة فاعلها الأكبر أو الأوحد، بطلها، شخصيتها حسب مألوف القول. إلا أن مقولة الفاعل لا تفترض بالضرورة ذلك البطل البشري المحدد. ونحن هنا مع بطل قصصي جديد، مع الشخصية القصصية الجديدة، إن كان لا بد من مألوف القول. نحن بالأحرى مع الفاعل أو الفاعلين، مع معطي التجريب والتجديد الذي شهدته القصة العربية وغير العربية في تحولاتها.

ومن المألوف أيضاً المماهاة بين الفاعل الأساسي وبين الكاتب، كما هو الشأن في المماهاة بين السارد والكاتب، أو بين السارد والفاعل، أو بين القارىء والمسرود له. ينبغي التفريق بقوة ـ بدقة بالأحرى بين من يقص القص، من يتوسط بين الأفعال، وبين من يؤديها، أي بين السارد والفاعل، تماماً كما ينبغي التفريق بين القارىء المتوهم المسرود له، وبين القارىء الحقيقي، المتلقي الحقيقي.

قد يتّحد السارد بالفاعل الأساسي في نمط المتكلم، وقد يكون فقط شاهداً أو مراقباً أو مساعداً، في نمطي المخاطب والغائب، أما الكاتب فالميل بات أكبر إلى أن يرى في لحظة تفجره أو انشطاره عبر جملة الفاعلين، أو بعضهم على الأقل. كما يُرى في لحظة خلقه عبر الفاعل الأساسي، والشرط الملازم هنا هو التخفي ولا يهم أن يكون ذلك على حساب الكاتب، ما دام الفاعل طليقاً في عيشه القصصي. والفاعل أخيراً وليس آخراً قد يتخفى كالكاتب، أو يكون مكشوفاً. قد يتكون خلية بعد خلية، لحظة بعد لحظة، وقد يطلع ناجزاً منذ البداية.

من اللافت للوهلة الأولى، ومما يستوقف كلما أمعن المرء، أن المرأة كفاعل أساسي في الانتاج القصصي المعني، ذات حضور كبير، سواء على يد الكاتبات أم الكتّاب.

ويسجل المرء هنا أولاً أن محاولة الترميز بالمرأة تأتي على حساب كيانها البشري وفاعليتها القصصية أيضاً.

في قصة (الفأس) لعبد الحميد أحمد تذوي ملامح زهرة الزوجة التي تخون زوجها الفلاح الدؤوب سليمان. وما يحل بزهرة كفاعل أساسي في القصة إنما يحل لحساب الخطاب الحاكم للقصة في رسالته ضد الخيانة هذه. من ناحية أخرى لا يبدو حظ الزوج أوفر ولكن ليس بسبب الخطاب والرسالة هذه المرة، بسبب المهاد المبشر لعنفية سليمان وقد صحا على الخيانة على أن هذا أمر آخر غير ما نحن بصدده الآن من الترميز بالمرأة. وفي (الفأس) مثال على المرأة ـ الفكرة، على الفاعل القصصي ـ لتحل هنا: الشخصية ـ الفكرة.

كذلك تأتي محاولة الترميز الأخرى في (جيني) للكاتب نفسه حيث معادلة عائشة ـ الوطن [٤]. وهذا الصنيع على نحو عام في الانتاج القصصي حجم من فاعلية المرأة ـ الشخصية القصصية، وهو يميل بالمرء إلى أن يقدر اغراض الكتابة والقصديّة المسبقة في كتابة القصة وتكوين بشرها. وفي أحسن الأحوال يقدر المرء أن الكاتب لم يعن بأولاء البشر كما ينبغي.

تتصدى مهرة الطفلة المرأة في قصة (مهرة) للشيخ سليمان الذي

---

(٤) لنلاحظ معادلة سعيد عبد الله لمدينة دبي بالمرأة الجميلة والغبية والمملوءة بالصراخ الأهوج، في قصة (صفعتان) لعبد الحميد أحمد أيضاً.

أرضخ البلدة كلها ـ هنا قد يكون ذلك ـ فمنذ العنونة باسم الشخصية نفسها يقوى الإعلان عن الفاعلية الأساسية المسندة إليها. وهي تزخر بالامكانات الثرة المؤهلة للتصدي للشيخ سليمان والانتصار عليه. إلا أن تلك الإمكانات مجهضة والشخصية لا تنمو نموها الطبيعي بل تزرق بالمنشطات والمسرعات زرقاً، فتنوس بين أن تكون كائناً حياً أو ورقاً مقوّى.

والشيخ سليمان أيضاً، كفاعل أساسي آخر، يشكو من أحادية التكوين التي جعلته شراً مطلقاً وإن كان قد ترك له أن ينطق هالة الحدود بلغته، فيما انطقت مهرة كما مر بنا بغير لغتها، كذلك خميس في (ظهيرة حامية).

وفي القصة الأخيرة هذه ثمة سوى خميس امرأته التي انتهت ـ دفعت إلى حي البغاء، وتلك التي تذهب إلى سلطان بن أحمد في الحي الغربي من المدينة، وتلك القوادة الجديدة في هذا الكار التي تدفع بفتاة وأمها في السبيل نفسه.

أولاء النسوة اللائي يرسم السرد مسارهن نحو البغاء وفيه، بفعل ذلك الحي والرجل ـ الرجال هنّ الاس في أزمة خميس، وما انعطف بحياته بالتالي. ولقد جعلت الكاتبة لهن هذا الدور، كما دورهن في تعرية الحي الغربية والذكورة، على الرغم من أن خميس هو محط العناية الكبرى. تظهر حالة البغاء والبغي، أنثى أو ذكراً في قصص عديدة، منها (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد حيث عالم الفندق وعالم المدينة التي حضر إليها الصحفي السارد من أجل معرض اقتصادي. فيلتقي بمريم ابنة العامل في الميناء، ونبيلة التي تلعب به. وإذ تتجلى الأولى عما ينشد في المرأة من صدق وبراءة، وتكون أقرب إلى الرغبة أو الحالة أو الفكرة ـ لنتذكر قصة الفأس ـ فإن نبيلة تتجسد على النقيض، كياناً من لحم ودم.

ليست نبيلة ولا مريم بالفاعل الأساسي في القصة، فالمدينة الرابضة على حافة البحر ـ بلا اسم ـ هي ذلك الفاعل. ولكن نقمة السارد تنصب على البغي المرأة والبغي المدينة، كما انصبت في (صفعتان) نقمة سعيد العبد الله على دبي المتأوربة، وهو الريفي القادم إليها من خورفكان، شاهراً عضوه وأوهامه عن المدينة وأوروبا والنساء الجاهزات بانتظار فحولته.

لا تكاد صورة البغي الضحية تظهر إلا على يد الكاتبة. ومن الطريف هنا أن تأتي قصة إبراهيم مبارك (امرأة من الشرق) ببغي هندية، يلتقيها الفاعل الأساسي في مصادفات رحلته الترويحية إلى سحر الشرق، متخففاً من عقدة الصحراوية كما يقول. وإذ ينوب السارد عنه، يعرفنا على الفتاة القروية آم نون، وقد مات والدها وبات عليها أن تعيل إخوتها.

تحضر من المدينة في عيد بوذا مواطنة الفتاة، تلك القوادة آنو، وتعود بآم نون إلى المدينة، لتجعل منها بغياً يصادفها صاحبنا ويضاجعها، فتميل إليه، لأنه ليس مثل الصحراويين الجلفين الذين عرفت. إلا أن هذا (البطل) يغادر متأثراً.

السؤال هنا عمن يكون البغي؟ أليس طريفاً أن يبرىء هذا الفاعل ضميره ويؤوب من سحر الشرق والاجازة مشبعاً نشيطاً ومطمئناً، بينما شفقته على آم نون كأنما يدعو إلى التعاطف معها والغفران لها، دون أن نذكر فعلته؟

قد لا يقوم التوازن في صورة البغي الضحية إلا أن اشارته أصبح الاتهام إلى ذكر ما. ولا يكفي أن تبرأ الذمة بالاشارة إلى المجتمع الذكوري نفسه. وهذا ما فعلت مريم جمعة فرج في قصة (عبار)، إزاء الطفلة الشرق آسيوية أيضاً (نرجس) والتي تدفع إلى الزواج من بلال العبار، ثم تدفع إلى أرصفة البغاء.

على الرغم من النية الطيبة المعلنة أو المكنونة في القصة، تبدو المرأة بغياً أو غير بغي، كغرض جنسي، في جل ما يقص الكاتب الذكر، هذا إن لم يجعل منها النقيض، أي رمزاً للوطن أو لسواه، فيهيكلها كما مر بنا.

ففي قصص (صفعتان) و(امرأة من الشرق) و(عصافير الشتاء) و(هيطل العفري) وسواها يبرز ذلك. ويلاحظ هنا أن الغرض الجنسي يتمظهر بالصداقة حين تكون باريس الحلبة أو لندن، كذلك حين تكون المرأة من ذلك العالم.

سوى ذلك ـ ومن قبل: المحاولة الترميزية ـ تأتي الصورة التي تستدعي الحب والزواج. والمرأة الكاتبة ـ ثانية ـ هي التي تذهب هنا أبعد، ليس فقط لتضامن مسبق أو مطلق مع المرأة في القصة، وهو أمر مفعم إن لم يكن مشروعاً ـ بل كمواجهة للذكر القامع وللمجتمع الذكوري، فأي حب وأي زواج في مجتمع ذكوري متخلف يتعثر في انعطافته النفطية؟.

لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة، هي برسوم الدخول معهم في علاقة ما.

هذا هو السؤال الذي تصدح به قصة (بعد الخامسة مساء) لظبية خميس، وهو سؤال لا يعني المكان الأقرب أو الدائرة الاجتماعية الأدنى للقصة، بل أيضاً الآخر الغربي ـ وفضاء القصة: لندن ـ حيث دعوى تحرر وأنسنة العلاقات بين الجنسين مطبقة: فالساردة المتكلمة تواجه شابين ايطاليين يبلغانها، فتنصرف هازئة. وتواجه مهندساً بولندياً فتدعي أنها أم لثلاثة أطفال، كي تتخلص منه هازئة. كذلك تفعل بالشاعر الفلسطيني، وينطلق سؤالها الرافض لأن تكون غرضاً جنسياً وحسب لأي ذكر كان.

على نحو آخر تناوش القصة التي يكتبها الكاتب حالة المرأة غير المتزوجة. ففي قصة (الارصفة العربية) تأتي وقفة الكاتب علانية كفاعل في القصة ووقفة السارد مع ندى، كفلسطينية عزلتها شريكتها المواطنة المقيمة لتعاملها كخادم، ويغلب النظر إلى الشابة

ندى كفلسطينية وكقوام خطاب، على النظر إليها ككائن ـ امرأة أيا كانت ـ.

وأشير أيضاً إلى ما كتبه محمد حسن الحربي تحت عنوان (الليل والورد) ووقفة الساردة ـ وتلك هي الحركة الحاملة ـ أمام المرآة، تناجيها، تناجي وجهها الآخر هي، في نرجسية مرضية طاغية، عبر لبوس انشائي سابغ وساذج، تترجع فيه الجبرانية تارة، ويعجز دوماً عن أن يوفر الشعري في الانشاء اللغوي، فتنهال كيفما اتفق في وهم السيالة اللغوية، فتتراكم المترادفات والمجازات المجانية، مما يجعل الساردة المتكلمة ورقاً مقوى، لم يعد معه ذا بال أنها قد عاشت التذاذاتها باشتهاء الجميع لها واقبالهم عليها، حتى تتوج ذلك بالحزن الذي دفعها قرار مغادرته إلى الوقوف أمام الصديقة الوحيدة: المرآة ـ الذات. ولست أنكر أن هذا كله قد أربكني وحيرني فيما ان كنت أقرأ قصة أم أقرأ ما نعتت به الساردة نفسها ما تقول ـ ما يقرأ: هذيان وعبث؟ ولعلي لذلك لم أشر إلى (الليل والورد) في فقرة الصدى المتأخر للتامرية، حيث تشي أن موقعها هناك.

أكبر من حالة المرأة غير المتزوجة، تستأثر بالانتاج القصصي شبكة علاقات المؤسسة الزوجية، ويكون ذلك على يد الكاتبة، لا الكاتب أيضاً.

إن وجود المرأة في المجتمع الذكوري يتحدد بالمؤسسة الزوجية، خاصة حين ينضاف التخلف إلى الذكورة، وعلى الرغم من أن هذا المجتمع ينشد المرأة خارج المؤسسة غرضاً جنسياً أو رافعة عاطفية ووجدانية، كما أن هذا المجتمع يدفع المرأة وهي داخل المؤسسة نحو الخارج، عبر ما يسميه بالخيانه الزوجية، هذا إن لم يستل منها وجودها داخل المؤسسة العتيدة.

في قصة (بدرية) لمريم جمعة فرج ثمة العجوز الأرملة بعد زيجات ثلاث، وهي تستعيد في لحظة السرد الوداعية للدنيا من عرفت من الأزواج الذين فقدت بفقدانهم كل شيء. حتى ورقة جنسية لم يعد لها. إنها المرأة التي تكون إذ تكون المؤسسة الزوجية، أو لا تكون.

أما في قصة (هياج) لأمينة بوشهاب، فيتلوى المسار بآمنة زوجة الثري عبد الرحمن موسى ـ وهما الفاعلان الاساسيان في القصة ـ من الانبهار إلى الانسلاخ عن الأصل إلى الوعي إلى الاستسلام.

لحظة الانبهار كانت البداية: الزواج المغوي، ثم كان اسلاخها بفعل الزواج نحو رأس الهرم الاجتماعي البراق، ثم كانت لحظة الوعي، إذ أدركت عبر معاناتها أنها ليست غير قطة أثاث جميلة في مملكة عبد الرحمن موسى، والمآل كان الراية البيضاء المشرعة.

لقد تعمقت الكاتبة أغوار الزوجين معاً، ورسمت بحذق مثال المرأة الحلية، ومثال الذكر البورجوازي الصاعد بثقة، ومثال السعادة الزوجية التي تصنعها السيطرة والخضوع الوادعة والتململ والكذب والصدق على النفس.

بيد أن الزوجات الأخريات في قصتي ليلى أحمد (المسافة) وماجد بوشلبي (عطش) يذهبن أبعد. ففي الأولى يحشر الزوج في القفص، وقد التفت إلى المرأة الأولى التي أحب ورفضته، بعدما مات زوجها، بينما يلوى عن المرأة التي أحبت وتزوجها. ولكن الأولى تظل غير آبهة، فتراه يتطامن أمام الفرصة الذهبية في ترصد المحبوبة القديمة. وفي القصة الثانية ترى الزوج المأخوذ ـ بل المرتبط ـ بصديقة أبو سعيد لا يفتأ يغزل بين امرأته وصديقه ليتكشف القواد الذي يسكنه، فهو إذن الخائف، لا الزوجة.

لا يحظى الفاعلون الأساسيون في هاتين القصتين، ذكوراً وإناثاً، بمثل العناية التي حظيت بها آمنة وزوجها في (هياج). ولقد وصلت كاتبة هذه القصة في (الحفلة) إلى ذروة درامية تستبطن أعمق وتعلن أصرح عورة الزواج الاجتماعية وابتداء بما نخر به المجتمع الذكوري شخصية المرأة.

تظهر هنا النسوة المسنات ضحايا ذلك المجتمع. العانس فيهن والمتزوجة على السواء. ولعلهن لذلك يلعبن لعبتهن الصغيرة الكبيرة، ينجزن الفعل القصصي كأنما يمددن اللسان للمجتمع أياه، والذكر منه خاصة، وأيضاً لأنفسهن. هكذا تتضافر عناصر القص، من نون النسوة إلى وطأة الزمن إلى رائحة العفن الاجتماعي . . . لتجعل القصة جديدة باسمها، حفلة فنية بالمعنى الجمالي البديع الرفيع، وحفلة اجتماعية بالمعنى الشعبي، تتفجر بصخب وبدونه الدمعة والقهقهة، المعيب والموجع والجارح، وتكون أيضاً الايماءة المستسِّرة إلى المفقود المنشود. الذروة الدرامية الأخرى ـ ولعلها الأثرى والأعلى ـ التي تتوسط المشهد القصصي، سواء من الزاوية التي نحن بصددها الآن ـ الفاعل النسوي وشأنه الاجتماعي زواجاً وحباً وجنساً ـ أم من سواها، هي (النشيد) لسلمى مطر سيف. وهل يدوم القص أكثر من أن يضيف إلى البحري صديقاً أو عدواً، مواطناً آخر، يلازمك من بعد أن تقرأ وتنأى؟ كذلك تأتي (دهمة) من قصة النشيد وبسببها يأتي كل من يتصل بها، من الجد إلى الابن إلى الأم إلى الذكور الزنابير حولها. إنها دهمة الأم، وهمة الأم، أنها المغتصبة والمعهرة لا تغادر بعد أن دخلت حياتك، فقصتها كما رسمت (النشيد) نشيد انساني حار، نسوي الجذر، ولا بد أن يكون كذلك لأن انسانية الذكر ستظل تائهة ما دامت الأنوثة تائهة.

هكذا مارس المرء في الانتاج القصصي مساحة أكبر للمرأة المبتلاة بالذكورة كزوجة شرعية أو كبغي. أما المرأة المواطنة، كعاشقة أو شغيلة ـ بغير البيع الشرعي للجسد ـ فلا تكاد تظهر، كذلك الأم. ومن المهم هنا ملاحظة شمول الحضور النسوي لأجيال شتى وجنسيات شتى، ضمن المسافة المذكورة.

وأغلب هذه المساحة هو من القاع الاجتماعي، حيث يطلع أيضاً الفاعلون الأساسيون من الذكور. وقد مر بنا مريش، بلال العبار، حميد الأهبل، أو ربيع. ونضيف كويا من قصة عبد الحميد أحمد

(أشياء كويا الصغيرة). وأدنى من ذلك يأتي حضور الفاعلين الأساسيين من قمة الهرم الاجتماعي: عبد الرحمن موسى، الشيخ سليمان، النوخذه.. ومما بين يطلع المثقف والموظف ـ ولماما جدا المثقفة والموظفة ـ وقد يكون هذا البورجوازي المتوسط ـ أو الصغير ـ ريفياً لسعيد عبد الله ـ وندرة الريفي شبيهة بندرة الريفية والعاملة والعشيقة ـ وهو غالباً ذلك الميمم سياحة أو دراسة شطر الغرب، كما في قصص الحربي وأحمد وخميس، قد يكون هذا البورجوازي أيضاً سجيناً سياسياً ومشغولاً بالهم النضالي كما في قصص الحربي، وكذلك قصة جمعة الفيروز (الاختيار المفاجىء) وقصة (الزنزانة ٢) لعبد الرحمن صالح.

ولا بد من الاشارة هنا إلى قصة علي أبو الريش (الوجه الآخر) وهوتها بين المثقف الكاتب ومواطنه الشغيل، قارىء ذلك المثقف المنشود، أو أحد قرائه المنشودين والمزعومين.

ينهض الفاعل القصصي بقدر كبير أو أكبر من عبء الخطاب في القصة ولعل ذلك قد تبدى بقدر ما فيما تقدم. ولا فرق في ذلك بين أن يكون الفاعل فرداً وحيداً أو جماعة أو مكاناً أيضاً، فالقصة هنا كما في بحرها العربي لم تعد تقتضي الموروث القريب والعالمي في التمركز حول فاعل أكبر أو أحد، حول الشخصية.

وقد سبقت الاشارة إلى كون المدينة في (على حافة النهار) هي ذلك الفاعل. كذلك تبدو البلدة في (مهرة)، والحيان الشرقي والغربي في قصتي (هياج) و(ظهيرة حامية). فالمكان لدى أمينة بوشهاب بخاصة، ولدى عبد الحميد أحمد أيضاً، فاعل وفضاء في آن. ولننتقل الآن إلى الفقرة الخاصة بالمكان.

المكان ـ الفضاء:

مما يصف به السارد المدينة في قصة (على حافة النهار) قوله: «وكما لو أنني الوحيد في هذه المدينة الرابضة على حافة الماء حاضنة سفالاتها وشحاذيها وفقراءها وطلابها ومومساتها ورجل أعمالها وعمالها وأحزابها ومؤسساتها في اصطخاب مضطرم، كأنها على فاهة بركان سينفجر في وقت ما عند اكتمال دوره الفرح رغم الحزن الفاجع..».

ويماهي السارد بين هذه المدينة ونبيلة البغي. فنبيلة كمدينتها بلا هوية، بلا انتماء. ونبيلة كذبة أخرى أو حقيقة أخرى، لا فرق بحسبان السارد، شأن المدينة إياها. فالحقيقة الوحيدة التي يكرسها أو يأبه لها السارد هي الزمن الدال (الصباح الجديد المشمس) والانسان المقهور (العيون المستكينة في حزنها الأبدي)، أما الفضاء فعدائي، وكذبة، وإذا ما كان حقيقة فهو حقيقة معادية. أليس ذلك هو أيضاً شأن كويا الصغيرة ومريش؟ ماذا فعل بهما الفضاء الذي طار إليه من مكان آخر. فلفظهما ودمرهما حين جاء التصنيف بين مواطن ووافد؟

فتوجع القصة من المقابلة بين المدينة ـ أو البلدة ـ القديمة الصغيرة، وجديدها المتأورب النفطي، ويهجس الساردون والكتاب وبشر القصة وفضاؤها الطبيعي وفضاؤها القديم المدمر بذلك، ويكون التأرجح اللائب والمأخوذ والنافر بين الحاضر والماضي، بين الراهن والذاكرة.

لدى أمينة بوشهاب لا يظهر ذلك بلبوس واحد. ليست المدينة أو المكان في قصص هذه الكاتبة موحدة، لا في غابرها ولا في حاضرها. ثمة فيها دوماً نقيضان، شرقي وغربي كما تسمى، فقير وثري كما تحدد. ولذلك قد تكون المدينة برمتها عدائية (الخميس مثلاً)، ولكن الانحياز يعلن عن نفسه أيضاً للشطر الفقير في استكانته وتمرده وفي عهره، ضد الشطر الثري في قمته واستغلاله وعهره أيضاً.

المكان الأقرب والأصفر، الفضاء الأدنى، في القصص الأخرى يتوزع بين المقام الدائم (البيت) أو العارض (الفندق مثلاً. أو السجن أو الشارع..) وهو عامة غير حميم، هو سالب، حتى إن كان بيتاً زوجياً يضيق بالرياش والطمأنينة... وبالطبع فالسجن هو أقصى السلب هنا.

في خطوة أخرى تخطو القصة نحو تخم الصحراء أو شاطىء البحر، كما تبحر أو تطير بعيداً، فيكون لها مكان آخر، فضاء آخر.

أما البحر فهو ذلك الماضي المدمر، هو الحنين والوجع والحلم والمغامرة، الصيد والغوص والتجارة، من شاطئه إلى مداه. إنه العلاقات الطبيعية الانسانية التي تظهر غزيرة على كل حال، مرة، ومقيتة مرة، حسبما يحكم القصة ذلك الالتفات عن الراهن والتفجع على الماضي، أو لا يحكمها. وإذ لا يحكمها ـ سواء أكانت القصة قصة ذلك الماضي أم هذا الراهن، أم قصتهما معاً، فما يسم المكان ـ البحر هو الفاجع. إن هذا المكان ليس طبيعة كلية الحضور وحسب، إنه مناخ نفسي وشرط اجتماعي أيضاً، إنه الفضاء، إنه السيكولوجي والسوسيولوجي والفيزيولوجي في آن. كذلك تطلع به قصص عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتوحش، السمكة، قالت النخلة للبحر) وليست (هدهده) ببعيده من هنا، كما (عبّار) لمريم جمعة فرج.

قصص عبد الحميد أحمد لا تؤخذ بسحر البحر كما لم تؤخذ بسحر المدينة الجديدة أو القديمة. لا يفتنها المكان ما دامت اجتماعية عدائية. وهذه القصص ترسم الفاعلين في ضعفهم وهزيمتهم، في وطأة المكان عليهم وسحقه لهم. ولكن ذلك لا ينسينا (هدهده) وبحر الطفل حمدون، فالمكان بالنسبة للطفل غيره بالنسبة للكبيرة.

قبالة البحر، خلفه، وقد تنفرش الصحراء، مدى آخر أيضاً. منه قدم الاطار الاجتماعي للشاطىء، كما من الشاطىء ـ الآخر للبحر ـ البحار ـ وإذا كان القدوم من جهة قد ارتهن خاصة بالمنعطف النفطي ودفق العمالة الآسيوية وانتفاج السيد الغربي، فالقدوم من

جهة الصحراء ارتهن خاصة بالأصل العتيد والعمالة المنتسبة إلى ذات الأصل، العمالة العربية أعني.

عنيت القصة بالقدوم الأول في أدنى درجات سلمه الاجتماعي، ونمت عن نزوع انساني حار وبديع ـ لنتذكر: مريش، كويا، نرجس. . . ـ أما ذروة هذا السلم، أما السيد الغربي فغائب في القصة على الرغم من حضوره العلني والباطني بألف وجه ووجه. وليس من هذا الحضور كما نعني هنا ما في بعض القصص مما نعته جورج طرابيشي بلقاء الشرق والغرب رجولة وأنوثة، أو ما نعته بوعي الذات والعالم (٥).

عناية القصص بالصحراء، وذلك الأصل العتيد والعمالة القادمة من جهاته، لا تكاد تظهر.

ـ أعيد الاشارة إلى قصة الأرصفة العربية، وإلى ما رأينا في صدى البدايات: باقة ورد ـ وإذ تظهر الصحراء تكون بيضة فاسدة منداحة ـ قصة هيطل والعفري ـ أما الاشارة إلى النخيل فتأتي لا كاشارة إلى الصحراء، بل إلى الارض (السباحة في عيني خليج يتوحش).

الصحراء بعض التكوين النفسي في العادة أو الغناء أو اللهجة أو الطباع تتصادى على تخومها البحرية وعلى تخوم البحر الصحراوية. ولقد هاجمت المدينة والبحر الصحراء، احتلاهابعد المنعطف النفطي، ولكن القصة لا تعني بذلك إلا لماما فهل يكون السر في النشوء على الشاطىء، والانتماء إليه، وقطع الجذر الصحراوي العتيد؟. ألا يحق للمرء أن يعيد صياغة هذا التساؤل فيما يخص غياب القرية والريف ـ ولن ننسى قصتي الفأس وصفعتان ـ؟ وهل يكفي هنا أن يكون حجم الريف كمكان محدوداً في هكذا جغرافية؟.

هل يحق للمرء أن يتابع التساؤل إن كانت القصة هنا إذن مدينية، على الرغم من حداثة العهد بالمدينة التي كانت حتى الأمس القريب جداً بلدة ـ أو قرية ـ مرمية على الشاطىء؟.

المكان في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكوراً. إنه يكون ـ كما يذهب بعضهم ـ الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل. والمكان من حيث المبدأ في هذه الجغرافية التي تتعرى قصصها ليس حجرة مكيفة أو زقاقاً مغبراً وحسب. إنه في أصله الصحراء والبحر في لحظة خاصة ونادرة من التقائهما. إنه تلك اللحظة الصادقة بالحرية والمغامرة. ويود المرء أن يردد هنا خلف باشلار ما قال في تجربة فيليب ديبول في الصحراء والبحر، وما قال ديبول نفسه: من المكان المفتوح في الخارج إلى المكان العميق (في النفس)، من دراما الصور المادية للماء والرمال إلى التوحيد بين عمق المحيط والمدى الصحراوي، من

(٥) وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية، دار الحوار ١٩٨٦.

الغوص في البحر إلى ذرع الصحراء، ولكن القصة هنا لاوية عن ذلك غالبا، فغايتها شبه موقوفة على المكان العمراني ـ المدينة ـ البيت. . . ـ والمكان الجسدي ـ داخل الفرد وجسده، وهما من المكان أيضاً ـ ولا أحسب أن تعليل ذلك بالجنس الأدبي كقصة، مقابل الجنس الروائي مثلاً، سيكون كافياً أو جدياً.

أجل إن المكان غالباً هنا هو المكان الأليف، العش بحسب باشلار، هو بيت الطفولة الصغير، والبيت المقام اللاحق، مركز تكثيف الألفة. فإن انتفت الألفة، بات المكان ـ والنقلة هنا ضرورية إلى الشارع أو الخور أو المدينة. . . ـ مركز تكثيف الألفة المفقودة، وتكون العدائية.

لقد نقض ما طرأ على المكان مع المنعطف النفطي من عمران وعلاقات تلك الألفة الأولى ولم يكوّن ـ بعد على الأقل ـ ألفة بديلة. ويميل المرء إلى أن ذلك لن يكون في المستقبل القريب. فمثل ذلك رهن بالعقود والأجيال، وبالتالي لن يكون التواصل مع المكان الجديد سريعاً ولا يسيراً، هذا إن كان للاستشراف من متّسع في مثل هذا المقام.

وقبل أن أغادر هذه الفقرة، أعود إلى القصص التي انطلقت بعيداً نحو مكان آخر، نحو مكان الآخر الغربي. فاللقاء بهذا المكان، خلف الصحراء وخلف البحر، لم يأت أقل درامية من اللقاء بالآخر نفسه، خاصة المرأة. وإذا كان ثمة من يلخص هذا اللقاء بالانسان الغربي، والمكان الغربي، والزمن الغربي، في عقد الذكورة والأنوثة والمثاقفة، فإنني أرى فيه لحظة بالغة التوتر والحساسية لوعي الذات والعالم، ومن ذلك تكون تلك العقد وسواها.

الجمالية أساساً ودوماً:

يتكلم السارد أو يصف، مجري الفعل، ينجز الفاعل أو يشهد أو يلاحظ أو يحاور أو يفكر أو يستبطن أو يستذكر أو يحلم. وكل ذلك يكون في اطار محدود من الزمان والمكان، اطار جغرافي وتاريخي، نفسي واجتماعي، والكلل المتخلق يرتسم في علاقات ووظائف تشكلها المخيلة، ولا فرق في ذلك بين القص المتأسس في الوثيقة أو الواقعة، والقص المستغرق في النشاط اللغوي أو التخييلي.

كذلك ينهض عالم جديد بقدر ما يقدر عليه المبدع، يشع بدلالته، يمارس في المتلقي أثراً ما، هو المعنى المسرود، لا المعنى باطلاق، هو جوهر الخطاب المنجز، رسالته، وليس خطاباً باطلاق، هو شحنة الترميز، لا معادلاته، فالمسرود هو السرد المنجز في العملية السردية، هو القول والفعل وسائر ما يغمره ويوصي به ذلك النظام الخاص للقص.

يبدأ السبيل إلى الجمالي بمعاينة هذا النظام المعقد في أدق تفاصيله وسائر تجلياته. كذلك ينطلق التحليل، ويدأب على مدى السبيل،

ولقد حاولت فيما سبق أن أقارب ذلك. وبالطبع، قد يرجح عنصر ما من عناصر القص في نص دون آخر، قد يتسيد عنصر ويغيب آخر، وقد تكون ثمة عناصر فاتتني أو لم يتوفر عليها الانتاج المعني. ولسوف يبدع المبدعون وتقرى القراء والنقاد، وعبر ذلك يكون للجمالية خلايا أخرى، ما دام البشر يقصون ويعيشون اجتماعهم ويتأملون ويحللون، وحين يستوفى قدر كاف من هذا السبيل الشائك بين التقني والجمالي، فلا يعني ذلك أننا وصلنا إلى ساحة أخرى، وبات بوسعنا مثلاً أن نتحدث عن القيمي والدلالي. فهذا وذاك إنما يكون بفنية، بتقنية، وليس بأي صفة أخرى قد يحملها مجرداً أو باطلاق فالصراع بين النوخذه والغواصين لا يعني جمالية قصته، إلا بقدر ما يتوفر له من خلايا التكوين الفني، أو السرد أو التداعي أو الاطروحه أو طبيعة وممارسة الفعل، أو تكوين الفاعل، أو اللعب بالزمن، أو حمولة المكان..

لقد اشتغلت قصص جمة مما مر بنا، فضلاً عن كل ما رأينا، بقدر أو آخر من تقنية أجناس أو فنون أخرى، من الشعر إلى المسرح إلى السينما، سواء بتقطيع المشهد أو توليف المشاهد أو تحديد زوايا الوصف أو زوايا الرؤية أو ادارة الحوار أو الايقاع.. ولست أدعي استيفاء سائر ما مورس في الانتاج القصصي من تقنية، وأن كنت قد سعيت إلى درس الاساسي والغالب، كي تتوفر درجة مؤهّلة للحديث عن الجمالي بما هو قيمي ودلالي في جد له وليس في تراتبيّته ولا جدوله.

بوسع المرء هنا - وقد كان بوسعه أيضاً من قبل - أن يتساءل مثلاً عن فرويدية بعض الفاعلين (عيد الأهبل مثلاً في قصة الحفلة)، أو محاولة إعادة انتاج ذلك اللون التراثي في القص (القص في القص) وما تنطوي عليه إذن قصة ما من قصص أو قصة فرعية، أو ما يتواتر في عدد من قصص كاتب ما، مما يكاد يجعل منها شكلاً آخر للقصة الطويلة أو الرواية القصيرة (مجموعة البيدار لعبد الحميد أحمد، وقصتا هياج وظهيرة حامية لأمينة بوشهاب)[٦].

بوسع المرء هنا - وقد كان بوسعه أيضاً من قبل - أن يفصل في جدل القصة مع شرطها الثقافي والاجتماعي، حيث ترتيبها ومجالها، حيث ما تتأسس فيه من شرط حضاري، وما يصدر عنها من هذا الشرط أيضاً. ولقد رأينا من الشواغل الحارة للانتاج القصصي ما يمكن تكثيفه الآن بوطأة المتغيرات ووقعها النفسي والاجتماعي في شرطها المحدد تاريخياً، في زمانها ومكانها، في منعطفها النفطي الذي زعزع البنية الديموغرافية، وفجر الفضاء القصصي، فلم يعد البحر عينه الذي كان من قبل ولا الجنس أو الزواج أو اللقاء بالآخر - من أوربا إلى الهند - ولا التوزع الطبقي أو الصراع الجنساني بين الرجل والمرأة. أو مفهوم الحرية والقانون أو البعد القومي العربي - من فلسطين إلى جنوب لبنان.

وينبغي التشديد هنا على ما شع به الانتاج القصصي في زعزعة القيم والاخلاق والسلوكيات، كذلك ما شع بع الانتاج وعبر عنه من ذائقة جمالية جديدة، على الرغم من القسمة الزمانية المحدودة، وقرب العهد بالسبعينات، أقصى ما يصل إليه الباحثون من بداياتها، هذا الانتاج في الامارات.

ولئن كان العقد أو العقدان كافيين لازاحة قيم وطلوع قيم وخلخلة قيم، فإن الفترة الزمنية التي تجنست خلالها القصة، والجمالية التي تحققت لها - ولن ننسى أن هذا الانتاج ابن الثمانينات - فترة قياسية، بما تعلن من نهوض مباغت دون مهاد، على العكس مما كان عبر عقود في مصر أو سورية أو العراق أو لبنان.. وكذلك بما فعلت هذه الفترة من وشائج مع المشهد القصصي العربي وعيش فيه، أو بما نقلته من الشغل المثبت للكاتب، فالموهبة وحدها كما هو معلوم لا تكفي.

وينبغي التشديد هنا أيضاً على هاتين العلامتين الهامتين:

الأولى: ما حقق الانتاج من الخصوصية، ليس بالمعنى الفولكلوري أو الديكوري أو الاستعراضي، سواء ما يتصل بالبيئة أو الترصيع بالأسماء والعبارات والأمثال المحلية.. بل بتوفير نكهة المحلي في الانساني، وأعود من جديد إلى قصتي: البيدار، أشياء كويا الصغيرة.

الثانية: الحضور النسوي في المنتج والانتاج - فعلى الرغم من أن بعض القصص تنم عن الذائقة الجمالية السائدة، أي التي رسمها الذكر بميسمه، فإن قصص النشيد (لسلمى مطر سيف) والحفلة (لأمينة بوشهاب) وعبّار (لمريم جمعة فرج) وبعد الخامسة مساءً (لظبية خميس) تحاول في ذائقتها الخاصة. وهاهنا ثمة الشراعة الهامة التي يؤمل معها أن تقول المرأة قولها الخاص، وتساهم مساهمتها في جذر القص، فلا يكتفى بالتوشيح النسوي وما يجره من انبهار أو ردة فعل ذكورية أو نسوية، وكذلك من علل نقدية. ولاريب أن ذلك كله مرتهن بشرطه التاريخي العربي البالغ التأزم، الأمر الذي يضاعف من أهمية هذه العلامة ومن أعباء النهوض بها.

قد يقول قائل في خاتمة المطاف إن القصر يطبع هذا الانتاج، فأين هي القصة الطويلة؟ وقد يذهب آخر إلى أن النزعة التجريبية والمغامرة متواضعة أو أن الحداثة والتحديث الملموحين ليسا غير صدى لما أنجزت القصة العربية منذ ستيناتها. وقد يقول قائل ثالث إن الهاجس الاجتماعي هو الغالب، ولا يكاد يقع المرء إلا على صدى خافت وواحد من فلسطين أو من الجنوب اللبناني، وقد تثور الثائرة القومية الفصحوية لآخر بسبب ما يتردد في بعض القصص من الحوار أو التسمية باللهجة المحلية - انظر خاصة قصة التعويض لناصر علي الظاهري وقائمة شرح المفردات في ذيلها - وقد يرى

---

(٦) ولعل من المفيد أن يذكر المرء مجموعة وليد اخلاصي: حكايا الهدهد، والجبل الصغير لإلياس خوري..

سوى هذا (الثائر) في ذلك ضرورة من ضرورات النكهة المحلية، وهذا وحده أشكال جمالي في المشهد القصصي العربي بعمومه. . .

ولست أنكر ميلي إلى بعض هذا الذي قد يتكاثر قوله في خاتمة المطاف، ولكن دون أن تغفل البصيرة ولا البصر عن هذا الجميل الذي حققه الانتاج القصصي المعني.

إن هذا الانتاج يمتح من الراهن في حرص دؤوب، وبما يعنيه الراهن من طوارىء نفسية ومكانية واجتماعية، وكل ذلك عبر موقف قلق، انتقادي، يترجع فيه حنين المفجوع، دون أن يتلبس بتقديس الماضي والجمود. ويصل هذا الموقف حد العدائية في حالات كثيرة بسبب فداحة الطوارىء واضطرابها وتوليدها لما يشوه ويعقد الحياة والنفس والطبيعة والمجتمع. ويتلبس ذلك مراراً بالموقف الوجودي، لكأني به رجع مرتبك ومتأخر للوجودية التي شهدتها ـ في القصة وفي سواها ـ الستينات العربية خاصة. أو لكأني به أيضاً من مألوف حالات المثقفين الكتاب العرب وساردي قصصهم وفاعليها الأساسيين، وخطابها الجهير بالغربة والاغتراب والضياع والوحدة والعبث والنزف. . إلى آخر قائمة المفردات المستهلكة.

قد يكون في المتح من الراهن منزلق نحو الآني، العابر، الريبورتاجي، قد يكون فيه اللهاث. والاحتكام في ذلك هو إلى كيفية الشغل والرؤية التي ينم عنها والموقف الذي يعبر عنه، وهو عين ما يحتكم إليه دوماً. وهنا تأتي السانحة ليتشدد المرء على زوايا نظر الكاتب إن لم يقل: فلسفته وجملة منظومته الفكرية والأيديولوجية واختياراته الأساسية في الحياة. ولعل النفحة الوجودية التي رأينا كانت صورة ما للانزلاق، للهروب السريع، تماماً كما قد تكون الدوغما، يميناً أو يساراً.

خاتمة أم مقدمة متأخرة:

وبعد

لقد أسعدني وأفادني أن أقرأ هذا الانتاج القصصي وأعيد قراءته وأحاول تحليله وتركيبه، وتقصي موطن جماليته. وعسى ألا تكون البيبلوغرافيا وتوافر النصوص قد أوقعاني في أخطاء فادحة، بدءاً من الإطار الجغرافي، إلى الاستنتاجات الرئيسية.

ويهمني أن أعبر أخيراً عن هاجسين، ثانيهما على الأقل ذو صلة بما كتبت.

أما الهاجس الأول ـ فهو جغرافي، قومي سياسي. . إذ أنني ألقيت نفسي مرة أخرى حزيناً وساخراً ومرتبكاً، كما ألقيتها ـ مثلاً ـ حين شاركت في ندوة حول بواكير النقد الأدبي في سورية، حيث واجهت سؤالاً منهجياً يتلبس بالجغرافية والسياسة والقومية. ذلك أن سورية اليوم ليست تلك التي كانت في مطلع هذا القرن، حين كان الرواد يشقون الدرب بمشقة، فهل كان علي إذن أن أستثني أحدهم، لأن الاستعمار الفرنسي والانكليزي قد ورث التركي بعد الحرب العالمية الأولى، ولأن ذلك الأحدهم قد ولد في القدس أو في بيروت فيما كانت هذه المدينة أو تلك، حمص أو اللاذقية، كما الشام كلها ـ وهو ما كانت تعرف به قبل تجزئتها ـ هي المنطلق والمجال والمآل؟.

لقد رسمت الحدود، وتعاظمت وتقدست عقداً بعد عقد. والمضحك المبكي في الأمر أن تلك الحدود تجرّ خلفها الثقافي العربي من جمّته. وترى واحدنا بالتالي يبحث في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الانتاج الثقافي، داخل هذا الحد أو ذاك، على الرغم من أن الأوان لم يئن، والشرط التاريخي لم ينضج، كي تتأطر هكذا قصة أو رواية أو نقد أو. . .

بالطبع ليس للنزوع الوحدوي أن يدفع بالمرء، لا في الانتاج الثقافي ولا في سواه، فوق حقيقة المكان، البيئة، الفضاء. . كما ليس للمرء أيضاً أن ينسى تاريخ الخرائط ورساميها السياسيين في رحاب هذا الكوكب المسمى بالارض، أو على الأقل في الرحاب العربية والذاكرة وقادة بين مطلع القرن ونهايته.

وإذا ما كان هذا وذاك، فهل للمرء أن يسيطر على ربكته أمام الحدود العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين، ويمد لسانه لها، وهو يتبصر أعمق فأعمق في جمالية المكان، ما دام البحث في القصة؟

الهاجس الثاني: هو ما تبدى من خلال متابعتي لما يقال هنا وهناك في الرَحاب العربية في الدوريات والجامعات والكتب. . وكذلك ما تبدى من خلال احتكاكي ببعض النشاطات الثقافية في هذه البقعة العزيزة. ذلك أن الانتهاز والارتزاق والغش والتدليس قد اعتور بعض ذلك، على أيد قادمة من خلف حد عربي أو آخر فعلا التطبيل والتزمير. ولئن كان ذلك يشنف بعض الآذان، فهو خطر جدي على سواها ممن لا يعنيه إلا الشغل الدؤوب. إن ذلك يعقد على الأقل من صلة مثل هذا الشغل بمحيطه الثقافي العربي.

تلك على أية حال نفثة، ودعوة للتفكر، ومن قبلها كانت المحاولة المتواضعة في تلمس جمالية الانتاج القصصي في الامارات، كجزء من المشهد القصصي العربي، فعسى أن يكون بعض الهدف قد تحقق، فيجد قارىء ما أو كاتب ما أو ناقد ما بعض ما يفيد أو يثير أسئلته ويحفز همته.

اللاذقية



في بعض المحاور التيماتيكية للقصة القصيرة الإماراتية

نجيب العوفي

المغرب/كلية الآداب ـ الرباط



في البدء كان القص.

ومع القص تبدأ أبجدية ثانية للإنسان، تسد فراغات وبياضات أبجديته الأولى، وتترجم ما يعتمل ويحتقن في دواخله من أشواق ورؤى. . وكأن هذا الركام من القصص سجل من الشجون والغُصص تمارس من خلاله المخيلة الطليقة «نميمة» جارحة على الواقع المأسور هاتكة الحجب الضفيقة عن المغيّب والمستور.

من هنا يمكن اعتبار السرد القصصي، ومن منظور سوسيوثقافي عام، بمثابة التاريخ المجازي للشعوب، إن لم نقل إنه التاريخ الحقيقي والفعلي، الذي يتسقط النوابض الخفية ويزيح الستارة الوردية عن كواليس الحياة وكوابيسها، ويكشف عن المكبوت والمسكوت عنه، عما لم يفكر فيه أو لا يمكن التفكير فيه.

إن السرد القصصي بهذا المعنى، هو تاريخ ما أهمله التاريخ.

وإذا كانت الرواية هي سيدة السرد القصصي باعتبارها ملحمة العصر حسب هيجل، وديوان العرب المعاصر حسب ـ حنا مينه ـ، فإن القصة القصيرة لا تقل شأناً ووزناً عن رصيفتها العريقة، وبخاصة في سياق ثقافتنا العربية المعاصرة. ربما لأن القصة القصيرة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المتشتت والذي هو دون وعي جماعي، حسب المفكر المغربي ـ عبد الله العروي ـ.

من هنا القصة القصيرة عربياً، وكأنها وريثة سر الرواية بل ووريثة سر القصيدة أيضاً. ولعل أبده دليل عليل على ذلك، هذا الإقبال المتزايد على إنتاجها وتلقيها على امتداد وطننا العربي، حتى تحولت هذه «الكذبة» الصغيرة المتفق عليها بين الكاتب والقارىء حسب تعبير ـ أنطون تشيكوف ـ، إلى أكثر «الحقائق» الأدبية سطوعاً وذيوعاً. وما كان هذا ليتأتى للقصة القصيرة لو لم يكن ثمة دواع وعوامل تاريخية واجتماعية تمس بنية المجتمع العربي وبنية الثقافة العربية.

إن القصة القصيرة، بعبارة، آية على «تحوّل» ومؤشّر عليه، تحول في «شكل» الحياة و«مضمونها» يستتْلي تحولاً موازياً في شكل الأدب ومضمونه.

وهذا بالضبط هو منطلق وواقع القصة القصيرة في الإمارات العربية. وفي حدود علمنا، وهو علم لا نحسد عليه، فإن تاريخ القصة القصيرة الإماراتية تاريخ حديث جداً، كحداثة مؤسسة الدولة ذاتها. تاريخ لا تتجاوز سنونه بالكاد أصابع اليدين عدا. وحداثة الولادة هذه قد تعني ضمنياً أن القصة القصيرة الإماراتية ما تفتأ طريرة العود غضة الإهاب. ما تفتأ مشروعاً طموحاً يبحث عن هويته وسويته ويغالب أقماط الولادة وعثراتها.

نقرأ في التقديم الذي صدّر به اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات، الانطولوجيا القصصية الموسومة بـ (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر) والصادرة في ١٩٨٦، ما يلي:

(إن عمر هذه القصة قصير وقصير جداً، مقارنة بعمر تلك القصة التي ظهرت في أرجاء متفرقة من الوطن العربي بشكل خاص، وفي أرجاء من العالم كله بشكل عام. فالتجربة القصصية في الإمارات، وضمن السياق التاريخي الحديث لمنطقة لم تشكل هويتها بعد ولم تحظ بنصيب وافر من الاهتمام والتقييم كالاهتمام الذي حظى به الشعر). ص ٥.

هذه شهادة شاهد من أهلها. وأهل مكة أدرى بشعابها. لكن المفارقة التي تسترعي الانتباه هنا، ناجمة عن حداثة الولادة هذه

أساساً. إذ رغم هذا العمر الطرير القصير الذي سلخته القصة القصيرة الإماراتية، قد راكمت حصاداً قصصياً يفوق هذا المدى الزمني القصير، إن على مستوى النصوص أو على مستوى الأسماء وإن على مستوى الكم أو على مستوى الكيف.

فكأن قصة الإمارات، كمجتمع الإمارات، في سباق محموم مع الزمن ومع المسافات الطويلة والصعبة. كأنها تريد أن تستفرغ مخزونها ومكنونها القصصي دفعة واحدة. فليصمت الشاعر إذن. وليتكلم الراوي على رسله بعد أن طالت حبسته. وليس من وكد هذه المداخلة ولا في طوقها أن تستقصي بالتفصيل والتحليل رحلة القصة القصيرة الإماراتية وتحذوها حذو النعل بالنعل أفقياً وعمودياً. فهذا مطلب صعب ومركب وعر. بل غاية ما ترومه وتطيقه، هو أن تَقْتَلذ من متنها وتَحْتَفن من حصادها نماذج قصصية دالة أو في حكم دالة، تجس من خلالها نبض القصة القصيرة الإماراتية بعامة، وتتقرى ملامحها ومورفولوجيتها الحكائية سائلة إياها ومستخبرة عمّا تقص وكيف تقص؟

هي إذن مداخلة أو قراءة نصية ستنصب على النصوص ذاتها ابتداء وانتهاء، بعيداً عن أية خلفيات أو مرجعيات مسبقة. وذلك لضرورة منهجية أولاً (النص مرجع ذاته)، ولضرورة ذاتية وموضوعية ثانياً، لأنني ببساطة مخجلة لست على بيئة كافية من سياقات وملابسات هذه النصوص، ولا من مبدعي ومنتجي هذه النصوص. فما أقرب العرب من العرب، وما أبعد العرب عن العرب ومن ثم لا يتبقى بالضرورة سوى الاحتكام إلى النص. فهو الشاهد والمشهد، وهو المبتدأ والخبر. وهنا توضع القراءة على محك الاختبار. أو بالأحرى، هنا يوضع المقروء على محك الاختبار. .

وستعتمد هذه المداخلة/ القراءة أساساً، على المجموعة الأنطولوجية التي أصدرها اتحاد كتاب الإمارات بعنوان (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر). كما ستعتمد استئناساً على نصوص أخرى لها دورها في تشكيل ورفد الذاكرة المرجعية للقراءة. وبخاصة المجموعة الأنطولوجية الثانية التي أصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في ١٩٨٩ بعنوان (١٢ قصة قصيرة)، وهي تشتمل على القصص الفائزة في مسابقة القصة القصيرة التي نظمها الاتحاد في تموز ١٩٨٧.

وأود بدأ أن أقتضب الملاحظات التمهيدية التالية:

١ ـ يبلغ تعداد القصص المنشورة في المجموعة الأولى «٢٦» قصة لـ «٢٦» قاصاً. وإذا أضفنا إليها على سبيل المقاربة الإحصائية الاثنتي عشرة قصة المنشورة في المجموعة الثانية، يصبح تعداد القاصين ثمانية وثلاثين، ما بين «محترفين» و «هواة». وهذا العقد النضيد من القاصين يعد قياسياً بالنسبة للإمارات الحديثة عهد بالإقلاع القصصي. وما خفي، ربما، أعظم.

٢ ـ يتراوح تاريخ إنتاج ونشر هذه النصوص القصصية بين ١٩٧٠ و١٩٨٧. بما يعني أن الإقلاع القصصي في الإمارات تم في بداية السبعينات، إذا استثنينا بعض الأقلام «الاستثنائية» القليلة والرائدة التي كانت طيوراً في غير سربها.

٣ ـ ضمن الثمانية والثلاثين قاصاً الذين تضمهم المجموعتان، توجد أربع عشرة قاصة. وهذا الحضور النسوى الكثيف على صعيد الكتابة القصصية يشكل ظاهرة مثيرة للإعجاب أيضاً. ففي مجتمع حريمي وأبيسي كمجتمع الخليج (حسبما تكشف عنه النصوص القصصية ذاتها) تصبح الكتابة النسوية، بالفعل، ظاهرة استثنائية ونموذجية. تصبح مغامرة باهرة. ولا يهم بعدئذ أكانت هذه المغامرة سليمة العواقب أم وخيمتها.

٤ ـ هناك أخيراً، إشكال يتعلق بالقراءة ذاتها. إذ كيف تطيق أو تستوعب هذا العقد النضيد والمديد من النصوص القصصية في إضمامة واحدة، محدودة ومركزة؟. كيف يمكن أن تجمع كل هذه المياه القصصية الخليجية في كوب واحد علماً بأن القراءة الحديثة تنمو نحو التأمل المجهري والاقتصاد النصي. ؟.

هنا لا بد مما ليس منه بد وما لا يدرك كله لا يترك قله. وهكذا سوف لن يتجاوز طموح هذه القراءة، تقديم بعض الخطوط الوصفية العريضة والمقاربات المورفو ـ مكانية الإجمالية التي تثيرها القراءة الأولية للنصوص، وبخاصة نصوص المجموعة الأولى فهي قراءة واصفة وكاشفة في الأساس، تتوخى عقد ألفة حميمة مع النصوص. ولكل مقام مقال.

وستنحو هذه القراءة تأسيساً على ما سبق، نحو الإجابة عن السؤال المركزي/ ما تقص القصة القصيرة في الإماراتية؟ وهو سؤال يتحور حول المضمون الحكائي للنص ومحاوره التيماتيكية. وهي الخطوة الأولى في رأيي، في مشروع قراءة القصة القصيرة الإماراتية. ورحلة الألف ميل، تبدأ بخطوة.

* * *

إذا أردنا أن نوجز الجواب على سؤال/ ماذا تقص القصة القصيرة الإماراتية؟.

قلنا، إنها تقص البحر. البحر من ورائها في الذاكرة. والبحر أمامها في الباصرة وليس لها إلا البحر أفقاً للمغامرة وأفقاً للكتابة وليس اعتباطاً من ثم أن تحمل الأنطولوجيا القصصية الأولى، هذا العنوان التوكيدي الدال المستوحى من إحدى قصص المبدعة سلمى مطر سيف (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر). هذا على الرغم من أنه ليس ثمة عنوان قصصي في المجموعة يؤشر على البحر ويحيل إليه، من قريب أو بعيد لكن البحر مع ذلك يبقى هاجساً مركزياً للقصة القصيرة الإماراتية، سواء أجهرت به فوق السطور أم أضمرته في طوايا الصدور والسطور. يبقى فضاء وقضاء، وحقلاً دلالياً وترميزياً من طراز خاص. ولا غرو في هذا، فالبحر، مرجعياً، هو قدر

الإمارات وشريانها الحيوي. كما هو إبداعياً، قدر القصة القصيرة وشريانها الحيوي، والبحر هنا ليس بالضرورة مجرد أوقيانوس من المياه والأمواج والخيرات. بل هو بالأحرى بحر من الدلالات والرموز. بحر من «البحار»: البحر مصدر لأقوات الكادحين والفقراء ومصدر لقهرهم أيضاً. البحر مصدر لثروات «النواخذة» وسادة البحار ومصدر لعتوهم أيضاً.

البحر نافذة مشرعة على العالم وحضارة العالم.

البحر بوابة مفتوحة أمام شرور العالم وأقذار العالم.

البحر مصدر للحياة كما هو مصدر للموت.

البحر نعمة ونقمة في آن.

كل هذه البحار الدلالية، أو الدلالات البحرية تقاربها وتلامسها القصة القصيرة الإماراتية من زوايا نظر مؤتلفة ومختلفة في آن. حيث يبدو البحر معاكساً تارة ومساعداً تارة أخرى وموضوعاً للرغبة في أغلب الأحيان. وكثيراً ما تلعب هذه الأدوار سوية في النصوص.

نقرأ في قصة (الطائر الغمري) للقاص عبد الحميد أحمد، الحوارات التالية:

- (قال له وهما سائران ناحية البحر والرمل تحت أقدامهما بدأ يدفأ:

- هل ستطلع الليلة يا (غريب)؟

أخذ غريب نفساً وأجاب:

- سأطلع، ليس من رزق سوى في هذا.

أشار إلى البحر بيد ترتجف فيما كانت عيناه تلتمعان.) ص ٦٦

- (قال له أبوه بعد أن سعل كثيراً واحتقنت عيناه:

- الدنيا تتغير يا وليدي، لم يعد لنا مكان هنا، ولعلنا حالنا تكون أحسن هناك.

ظل غريب واجماً كطائر فقد جناحيه.

- يوم البحر اشتغلنا بالبحر، اليوم كسد كل شيء وحالنا يا وليدي مايسوي.) . ص ٦٧.

- (قال أحدهم وكان أكبرهم سناً فيما هم يستحثون الخطى هرباً من الحرارة التي أخذت تشتد:

- البلاء جانا من كل مكان. كنا نركب الحمير واليوم جاءتنا حمير لا تمشي إلا بالبترول.

- قال سالم بن يديدة:

- السيارة أحسن، والبترول ليس للشم.

(...).

قال راشد العود:

- في البدء لم يكن إلا البحر. اليوم ترون المدارس و(المواتر والدفاتر) والعمارات. الحمد لله.) . ص. ٧١.

نستهل مشوار قراءتنا بقصة (الطائر الغمري) لأنها تستقطب، في رأينا، أهم هموم وشواغل القصة القصيرة الإماراتية، وتلامس تيمة Thème محورية وحساسة يمكن اعتبارها منطلقاً لباقي التيمات القصصية ومرتعاً خصباً لها. تلك هي تيمة التحول الإشكالي الذي خلخل بنية المجتمع الخليجي، بعد عصا البترول السحرية التي قلقلت البحر والبر والجو (كان ريحاً صرصراً مرّت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق إلا البطون) كما قال سيف بن خلف في خاتمة القصة.

هي صدمة البترول، و«صدمة الحداثة» إذن، رجّت البلاد والعباد على حين غرة، وتركت الناس ذاهلين حيارى يضربون أخماساً بأسداس. وتقوم شخصية (غريب) في القصة، وعلى نحو تراجيدي، بتكثيف هذا التحول الأخطبوطي الناجم عن صدمة البترول. غريب ذاك الطائر الغمري الذي افتقد سربه ودفء عشيرته، وذاك الكادح الفقير الذي أدمن شم البترول، حتى اخترم رئتيه ونخر عوده وأودى بزهرة شبابه ذات ليلة، وهو يرسل مواويله الحزينة على شط البحر (فقد سهر تلك الليلة وهو فوق ظهر القارب قرب الخزان حتى استنشقه كله ولفحه البرد فمات، وقال آخرون بل إنه شرب الخزان كي يقتل نفسه، لكن علي بن سيف عاد وأكد أنه حين رجع كان الخزان لا يزال مليئاً إلى منتصفه وأنه سمع (غريب) يغني فوق (السفينة) في الليل الحالك: (يا ساهر الليل مثلي ما تنام.. ذكّرتني بالأحبّة يا حمام). وأضاف أنه بعد الأغنية سمعه يبكي بصوت كتيم وجعل ينشج بمرارة كالأطفال). ص ٦٧.

وينام غريب نومته الأبديّة. أما الأحبّة، فالبترول دونهم. فليت دون البترول بيداً دونها بيد!.

ويدرك الناس بعدئذ، أو بالأحرى يدرك «بعض» الناس (أن الأمور تطوّرت كثيراً ومرّت بسرعة غير معتادة وأن الحياة من حولهم في غضون سنوات قليلة تدفّقت مثل شلّال مشحون بالجنون لم يترك فرصة لـ (غريب) كي يلتقط أنفاسه فأغرقه حتى الموت). ص ٧٧.

وكثيرة هي «الطيور الغمرية» التي تقتنصها القصة القصيرة الإماراتية طعمة ومادة لحكيها. كثيرون هم «الغرباء» الذين دهستهم رحى التحوّل ورحى الاستغلال، ولفظتهم أمواج البحر والحياة، لفظ النواة.

وهذا خادم بن زاهر في قصة (إلى عبد الله الصغير. وصية) للقاص سعيد سالم الحنكي، يعلن (استياءه من حسين صاحب (البوم) قائلاً: «إما أن تعطينا حقوقنا كاملة، وإما أن نترك لك بومك»). ص ٣٤.

لكن ما أشبه موقف خادم بن زاهر هذا، بناطح الصخرة، أراد أن يوهنها فأوهى قرنه. وحسين صاحب البوم، هو هذه الصخرة البحرية التي تسد منافذ البحر وتستنزف أجساد البحارة. ولم يكن بد أمام قوة المعاكس وسطوته، وأمام شظف العيش وشقوته، من حمل الشباك والاستنجاد بالبحر، فهو الملاذ والمعاذ (منذ تلك اللحظة كان عليه أن يؤمن لقمته ولقمة عياله من صيد السمك. كان يكظم آلامه في نفسه، حين يرى زملاء الماضي يتباعدون عنه كمن أصابه الجرب، وهو يمر فيهم، يحمل شباكه على ظهره متظاهراً باللامبالاة وكم مرة شجعته زوجته للهرب إلى دبي أو الشارقة لكسر حلقة الفقر

التي اشتد ضيقها على أعناقهم، إلا أنه كان يـرفض الفكرة.) ص. ٣٤

انفضَّ زمـلاء الماضي من حـول خادم بن ظـاهر، بعـد أن راهن عليهم لكسر شـوكة مستغلهم ومعـاكسهم حسين صـاحب البـوم. فـانكسرت شوكتـه هو وخسر رهـانـه وعمله، ولم يعـد يؤنس وحشتـه وينفس عن كربته سوى تأوهاته الخانقة وتـأوهات أم كلثوم في دجلة الليل (. . أأكون كالمرأة المهجـورة، أندب حـظي على الشـاطىء وما زلت بصحبتي. . تركني الكلب أكابد الحزن بعد أن غمرني بالديون صاحت أم كلثوم في غفوة الكلام: «أعـطني حريتي أطلق يـدي. .» فقال ابن زاهر وقد ظهر الغضب على وجهه: «أعطني حريتي، أطلق يدي. هذا الكلام الزين». . «آه من قيدك أدمى معصمي. .» فتأوه ابن زاهر وقال «آه من القيد أيها الرجال».) . ص. ٣٨.

ويـلاقي خادم بن زاهـر في نهاية مـطافه ومـطاف القصـة، نفس المصير الذي لاقـاه (غريب) ويـلاقيه كـل الغربـاء. فينام هـو الآخر نومته الأبدية، تاركاً لعبد الله الصغير أن يستخلص العـبرة والوصيـة (أحس بدوار شديد. . مادت به الأرض. . ارتفع ثغاء الجداء يـدق في رأسـه المعـطوب كنـاقـوس ضخم. . تصـدع رأسـه، واحتقن وجهـه. . تورمت شفتـاه، وتهدلت الشفـة السفلى. . صرخ بـأعـلى صوته «آخ الصداع». . لم يفعل الصبي شيئاً ساعتها، لأن مد الحياة انحسر من أبيه خادم.) . ص. ٤٠.

ويـلاحظ بصدد النهـايات القصصيـة من نحو عـام، أن مصـائر الشخصيات القصصية وبخاصة المقهورة منها، هي مصائر مـأساويـة وسلبيـة يطبعهـا الانـدمـار والانكسار. مصـائر تنتهي إمـا إلى المـوت الفعـلي، الموت الـزؤام، أو إلى المـوت المعنـوي، المـوت في الحيـاة. وليس ثمة شخصية قصصية تخرج من حلبة الصراع ظافرة منتصرة، أو سالمة غانمة. بما يعني أن الإحباط هو قدر الشخصيـة القصصية في الأغلب الأعم. وبما يعني أيضاً أن القوى المعاكسة والمناوئة أقوى من القوى الذاتية المجابهة.

وعن الإشكـال التيماتيكي المحـوري والحسـاس الـذي يستـوطن ذاكرة القصة القصيرة الإماراتية، إشكال التحول الذي دارت رحـاه على المجتمع فـدهست أقوامـاً ورفعت قومـاً وفق داروينية اجتـماعية عشـواء، عن هذا الإشكـال تترتب إشكـالات ومهيمنات تيـماتيكيـة أخـرى لها حضـورهـا البـين في المتن القصصي. بمـا يجعـل التحـول الأنف رحماً ولوداً إن لم نقل مرتعاً وخيماً لتحولات سياقية مختلفة.

ويمكن أن نوجز أهم هذه الإشكالات والمهيمنات التيماتيكية في ثلاث زمر، وذلك انطلاقاً من المتن القصصي الماثل واحتكاماً اليه/

١ ـ إشكـال الأبيسية أو قهر المرأة. ومن النـماذج التي تقارب هـذا الإشكال نذكر/

هياج لأمينة بو شهاب
المفاجأة لسارة النواف
النشيد لسلمى مطر سيف
الرحيل لشيخة الناخي
قضية رجولة لعبد الرضا السجواني
ضحية الطمع لعلي عبيد علي
المسافة لليلى أحمد
عطش لماجد بو شليبي

٢ ـ إشكـال السلطة أو قهر المـواطن. ومن النـماذج التي تقـارب هذا الإشكال نذكر/

الاختيار المفاجىء لجمعة الفيروز
خطوط في جدار الزمن لخليفة شاهين

ويمكن أن نضيف إلى هـذا المحـور، قصـة نمـوذجيـة من خـارج المجموعة، وهي قصة (النفق) لناصر علي الظاهري.

٣ ـ إشكال البيروقراطية أو قهر الموظف. وأهم نموذجين يقـاربان هذا الإشكال/

الزنزانة رقم ٢ لعبد الرحمن صالح
يوم في حياة موظف صغير لمحمد المر

وكيما تكتمل هـذه الجردة التيـماتيكية، نشـير إلى تيمتين أخـريـين تتحـركان فضـائيـاً خـارج الـوطن، وهما تيمة الـرحيـل الفلسـطيني وتقاربها قصتان/

الرحيل لسعاد العريمي
وشادي لعبد العزيز خليل

وتيمة الغربة عن الوطن، وتقاربها قصة (بعد الخامسة مساء) لظبية خميس.

وسنتأنّى عند الإشكالين الأولين، لما لهما من أهمية وحساسية داخـل المتن.

وواضح من الجردة السابقة، أن التيمة القصصية التي تحظى بحصّة الأسد وقصب السبق هي تيمة الأبيسية أو قهر المـرأة (٨ نصوص). الشيء الـذي يسمح لنـا بـالقـول، إن تيمـة المـرأة هي التي تـلي في الأهمية والحساسيـة قيمة البحـر. رغم التباعـد الذي قـد يبدو لأول وهلة بين التيمتين. فهـا هنا بحـران، بحر الجيّ تـصـطخب أمواجـه وتنـاقضاتـه برّانيـاً. وبحـر آخر لا يقـل لجيّة تصـطخب أمـواجـه وتناقضاته جوّانياً، داخل جسد المرأة ووجدانها. وواضح أيضـاً أن جل قصص هذا المحور مكتوب بأقلام نسوية على غرار ما هو حـاصل ومائل على امتداد الخريطة القصصية العربية. ولا بدع في ذلـك. إذ لا يعـرف الشوق كـما لا يعرف القهـر، إلا من يكابـده. وكل إنـاء ينضح بما فيه. ويتخذ القهر الأبيسي في هذه الزمرة القصصية تيمتين فاقعتين وفاحعتين، أولاهما هي اعتقال جسد المرأة وروحهـا واتخاذهـا متنفسـاً لليبيدويـا وحلية منـزلية. وثـانيهـا هي تسليـع جسـد المـرأة والمضاربة عليه في سوق النخاسة من خلال لعبة المهور والأجور. وفي الحـالين معـاً، تؤدي المرأة ثمن الخـطيئـة الأولى والخـطايـا الـلاحقـة

وتنهض علامة فارقة على التحول الهجين الذي مس المجتمع وتنطوي على ذاتها بحراً ملغوماً من الأحاسيس والغرائز والأشواق.

وليس صدفة من ثم أن تكون أولى قصص المجموعة «كلنا نحب البحر» قصة نسوية. وليس صدفة أيضاً أن تختار القاصة أمينة بو شهاب لقصتها هذا العنوان المفرد الدال (هياج). وهو هياج كظيم تتلاطم أمواجه في دواخل أنثى مقهورة ومأسورة، أحاطها زوجها الثري المختال بضروب النعماء من حيث بقيت روحها، وبقيت هويتها قاحلة جرداء. فالقفص سجن سواء أكان من خشب أم من ذهب.

نقرأ في مفتتح القصة:

(بينما كانت في لحظة تأمل غير مباغتة، اكتشفت آمنة بانزعاج أن ثروتها الوحيدة هي قامتها الريانة وعيناها الواسعتان وشفتاها المكتنزتان، وأنها لا شيء غير ذلك. هذه الصفات ارتاح إليها عبد الرحمن موسى، رجلها، الطائل الثروة. وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج السماكين في شرقي المدينة، ذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت إلى هذا الحي ذي المساكن المضيئة الشائحة بوجهها نحو البعيد والمتكبرة تكبراً أصم). ص ٩.

ومن الفريج الشرقي إلى الفريج الغربي. من الحي الشعبي إلى الحي الأرستقراطي، استبدرت آمنة الفرح التلقائي الجماعي واستقبلت الفرح الوهمي الاصطناعي. وألفت نفسها (نبتة صحراوية تقتلها الرطوبة الملونة وغزارة الغذاء.)ص. ١١. بل وألفت نفسها مفردة ساكنة وأثرية في ديكور منزلي ساكن وأثرى وحين رفعت رأسها، وأدارت نظرة سريعة في الغرفة، أصابها شيء من الوتر، فقد ألفت نفسها مكومة في المقعد المعتز بذاته، كانت جزءاً ساكناً في محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المنتفخة وهي تهز بندولها يمنة ويسرة بدأب يثير الجنون وينبىء عن الزمن الذي يتحرك ويتراكم في الخلف كأكوام من التأنيب الثقيل. واللوحات ذات السطوح اللامعة لنسوة يعتمرن ملابس واسعة منسابة في الأسفل وحاسرة من الصدر والكتفين ويتأملن ببلاهة. ومقابلها تماماً كان حوض الأسماك الملونة النائمة أسفل الحوض.) .ص. ١١.

هنا تتشيّأ المرأة وتتماهى مع المشهد.

وهنا يلتبس زمن البندول الخارجي الراكد بزمن البندول الداخلي الجياش، فيقع الهياج وتنفجر الكوامن والسواكن (تجتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها، أن تقوضه. يتعالى صفير الأشياء في أذنها، تشعر بالتعطل المميت، بثقل المجالات والطقوس، وسقوط الانطباعات الطيبة. تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة، محاولة انتزاعه، فيصاب العقرب الرشيق بتغضنات لا شفاء منها، أما البندول فكان يلفظ دفقات الحركة الأخيرة. تتصاعد معركتها مع الأشياء، فتتناثر المزهريات قطعاً صغيرة، وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة -) .ص. ١٣.

وهو هياج لا بدّ وأن يكون في نهاية المطاف، زوبعة في فنجان. إذ بمجرد قدوم الزوج (مبتهجاً ونشوة السكر في أوجها داخل مقلتيه) تهدأ العاصفة وتعود حليمة إلى طبيعتها القديمة (وحين نظرت إلى وجهه الذي ترتسم عليه بقايا القهقهة بدا قوياً، إنه كل شيء: السيد صاحب النفوذ والثروة وولي نعمتها. وأخذت تتبدد وتفقد قواها المتجمعة.) .ص. ١٤.

ولا تقل مصائر الشخوص النسوية مأساوية وسلبية عن مصائر الشخوص الذكورية المقهورة، إن لم تكن أنكى وأمر.

وهكذا ينتهي المصير بهن حيناً إلى الموت كما في قصة (الرحيل) لشيخة الناخي وحيناً إلى الجلد والتأديب كما في قصة (النشيد) لسلمى مطر سيف. وحيناً إلى زريبة النعاج كما في قصة (قضية رجولة) لعبد الرضا السجواني. وحيناً إلى النعوسة الشقية كما في قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي. وفي أحسن الحالات وأهونها يلعقن جراحهن ويكظمن بلواهن، كما في باقي القصص.

وإذا كان الرجل يمارس سلطة تاريخية على المرأة، فإن الرجل أيضاً يمارس سلطة ممارسة على الرجل. وكما يوجد هناك «بيت طاعة» حريمي، يوجد كذلك «بيت طاعة» رجالي يحشر فيه المغضوب عليهم واللامرغوب فيهم. ومن أعياه داؤه فعند السلطة دواؤه. الشيء الذي يخلص بنا إلى الإشكال الآخر والبالغ الحساسية الذي تعالجه القصة القصيرة الإماراتية، وهو إشكال السلطة أو قهر المواطن. وقيمة العلاقة بين المواطن والسلطة، هي القاسم التيماتيكي الأكبر والمشتركة بين القصة القصيرة العربية قاطبة من المحيط إلى الخليج، وعلى تنائي الديار والأمصار. وأينما وليتم فثم وجه السلطة، وهراوة الشرطة. ثمة دوماً زوار مجهولون ورحلة مجهولة.

نقرأ في قصة (الاختيار المفاجىء) لجمعة الفيروز/

(طرقات عالية تهتك سر الصمت.. الخوف المجهول تكثّف كله في غصة انقبض لها قلبي، اقتحم الرجال الشقة.. التفوا حولي، أجلاف، خشنون.. وجوههم ذاب فيها أي انفعال مخيف.. ونظراتهم ضاع منها المعنى.. أمسكوا بي.. ألمح أيديهم وقد مات جلدها.. زجوني تحت التراب..) .ص. ١٥.

تتكثف الغصة في حلق الراوي. ويتكثف السؤال غصة أخرى في دماغه (لماذا يحدث هذا معي؟).

وحين يهم بفتح فمه يأتيه الجواب المفحم (فجأة وقفت السيارة.. دفعوني إلى تحت، التفت لأقول أي شيء وعندما هممت أن أفتح فمي كانت أسرع منه صفعة قوية أوقعتني أرضاً..) .ص. ١٦.

ومن غرفة مظلمة لأخرى، وباب حديدي لآخر، تتوالى الضربات على الجسد كما تتوالى ضربات الأسئلة والهواجس على

الـدمـاغ. وتنفتـح العـين عـلى تفـاصيـل مشهـديـة تخفف من وقـع الضربات (رغم كل الـظروف فوجـودي في وسط أناس لهم الظروف نفسها شيء يخفف من وطأة القلق ويدعو لشيء من الـطمأنينـة، مع أنـه لا مجال للطمـأنينة في هـذا الوقت. . لكـزت جاري وهممت أن أحـدثه. لكنهم جـاءوا مرة ثـانيـة وأخـذوني. اضـطررت أن أسرع خشية أن أقع. التفت قدماي ووقعت. . ركلة سريعة جعلت وقوفي قفزة سريعة. .) . ص. ١٧.

ومن غرفة مظلمة لأخرى، وباب حديدي لآخر تتصاعد مواجـع الجسـد ومواجـع الدمـاغ. إلى أن ينفتح البـاب الأخير عن (الـرجل الـذي يجلس على مكتب وثـير ويرتـدي زيـاً أنيقـاً (. . . .). رفـع الرجل وجهه، واعتدل في جلسته ونظر نظرة فاحصة. . وفجأة زعق فيهم وهو يلوح بيده في الهواء:

ـ غلط. . ليس هـو. . قبضـنـا عـلى الشـخص المـطلوب. . أخرجوه).

ولعل قصة (النفق) للقاص ناصر علي الظاهـري، والمنشورة بمجلة (شؤون أدبية) ـ س. ٢ ع. ٧ ـ ٨)من أشجن وأميز القصص التي عـزفت على هـذا الـوتـر الحسـاس، ليس فقط عـلى صعيـد القصـة القصيرة الإماراتية، بل وعلى صعيد القصة القصيرة العربية بعامة. . ففي مناخ كافكاوى وفانطاستيكي، ومن زاوية نـظر نفاذة وسـاخرة، ترصد القصة إشكال العلاقة الملغومة بـين السلطة والمواطن، في أي زمـان وأيما مكـان. وليس سوى هـذا المناخ معـادلاً ومقابـلاً لذلـك المناخ. أليس عالم السلطة في سراديبـه وكواليسـه عالمـاً كـافكـاويـاً وفانطاستيكيا بامتياز؟.

وتشتمل القصة حكـائياً وبنـائياً عـلى أربعة مقـاطع أو مشـاهد، المشهـد الأول (طريق ذو اتجاه إجباري) يـدور في سـاحـة المسجـد. والمشهد الثاني (عبور بأوراق خوف) يدور عنـد مفترق النفق وممراته الأولى. والمشهـد الثـالـث (النفق) يـدور في عمق النفق وغيـابتـه. والمشهد الرابع والأخير (غضب من أجل غيفارا) يـدور غب الخروج من النفق.

هي إذن سلسلة أنفاق أخطبوطية، لا نفق واحـد. أو هي متاهـة «هاديسية» يعتبر الداخل إليها مفقوداً والخارج منها مولوداً.

وقبيل الولوج إلى هذه المتـاهة الهـاديسية، ينعقـد بساحـة المسجد حفـل افتتاح النفق، يختلط فيـه الجنـود والمصلون والغـربـاء (جنـود بأحذية ثقيلة يتناثـرون في سـاحـة المسجد يفـرشـون الأرض لعسـاكـر ببـزات ذات أزرار ذهبيـة لامعـة ونيـاشـين تنفـخ الصـدور، ثملين فرحين بافتتاح النفق يقيمـون الصلاة لـوحدهم يؤدون ركعـة واحدة ويسلمون، يقتادون الإمام تظهـر خلفهـم جوقـة فيها خلعـاء غربـاء يغنون، يتركونهم ويتركون المسجد يضج بالناس.) . ص. ٢٧١.

مسجد ونفق

جنود ومصلون

تلك هي المفارقة أو الثنائية الضـديّة الأولى والتـأسيسية التي تـثيرها القصة وتعزف على دلالاتها المختلفة.

وإذا التقى السـاكـنـان/ الضـدّان فـأكسر مـا سبق. وهكـذا يسـدّ الجندي مسد الإمام وينحيه جانباً (فيهزه الجندي ويأمره بلغة عسكرية صارمة لا تبتعد كثيراً عن منـطق أحذيتهم الـسوداء الثقيلة (إذن إلى الأمـام يا إمـام) وحـربتـه تكـاد تحـك أضلعـه تجس دمـه.) . ص. ٢٧٢.

وبعدئذ يخلو الجو للعسكر وسـدفتهم، وتنفتح أنفـاق النفق. أو قل تنفتح أبواب المحشر، الذي يصفه لنا الراوي على الشكـل التالي (طـرق طويلة بممـرات متعرجـة، أجهزة مـزروعـة في كـل مكـان، شـاشات خضراء، مـوظفون قـابعون عـلى أوراق تدفن وجـوههم. خزائن حديدية رمادية اللون تكسو الجدران، طقـطقة أجهـزة تدلـع بأوراق محزمة وخطوط بيانية وجو بارد يغلق المكان.) . ص. ٢٧٢.

وفي النفق المحشر أيضاً (عفونة جثث تغيّرت معالمها وعويل نفـوس كانت تحلم بالشمس وحشرجات أطفال رضع وصورة رجل استطال عنقه كتب عليها مطلوب.) . ص. ٣٧٤.

تنفتـح أبواب المحشر لتعـرض النـوايـا والبـواطن عـلى الأجهـزة الكاشفة وليميز بين المرغوب فيهم والمغضـوب عليهم. بين المـواطن الصـالح والمـواطن المارق. والمـواطن الصـالـح في شريعة هـذا النفق المحشري، هـو ذلك المـواطن الذي لا يعقـل ولا يرى ولا يسمـع. وأية ترقية اجتماعية ومهنية بهذه الشروط.

يقـول أحد مـوظفي النفق وهـو يستحثّ الـراوي ليفقـأ لـه عينيـه (نعم. . نعم. . ولكن إياك والتأخير، فشروط الترقية كل يوم تزيـد شرطـاً وأنا لا أملك غـير فتحتي هاتـين العينـين البـاقيتـين أريـد أن أقفلهما إلى الأبد. . أريد أن أرتاح. . أرتاح. .) ص. ٢٧٤

يـدخل الـراوي إلى النفق، أول ما يـدخل، وغـايته المنشـودة أن يجري عملية لإخـراج الحصى من بطنـه. ويخرج منـه، بعد سلسلة فحـوص وكشوف وبعـد عملية سـاديـة، وقـد قلعت منـه الأسنـان والأضراس. يخرج من النفق وفي رأسه المصـدوعة تتصـادى وصـاة أخيه (أنا أصغر منك لكن أسمع نصيحتي هذه المرة اترك الحصى في بطنك، لا تخرجه، اتركه يتصلب ويتحجر فستحتاجه يومـاً للدفاع عن حقك، عن نفسك وعن عقلك. .).

تلك هي بعض هموم القصـة القصـيرة الإمـاراتيـة، وهـذه بعض محاورها التيـماتيكية وبؤرهـا الدلاليـة، تؤكد عمق ارتبـاطها بـواقعها ومـرجعها، وجـراءتها الأدبيـة في رصد الأسئلة الشـائكـة والمؤرقـة، والإيحاء بالأجوبة والقيم المفتقدة.

وهي هموم ومحاور استقطعناها من خلال النصوص ذاتها.

فهي القارئة والمقروءة، الواصفة والموصوفة. وحاولنا في ضـوئها أن نجيب عـلى سؤال/ ماذا تقص القصـة القصيرة الإمـاراتيـة؟. وهـو سؤال لا يكتمل إلا بسؤال ثان ومواز، يتعلق بكيفية القص وطرائف

اشتغال النص. أي يتعلق بآلية الكتابة القصصية ذاتها. والسؤال إياه، يستدعي بالضرورة وقفة ثانية متأنية ووافية، يضيق عنها المقام والمقال. لكن هذا لا يحول بالضرورة أيضاً، دون إبداء وإجمال الملاحظات الأولية والاختتامية التالية:

١ ـ إن قصر عمر التجربة القصصية في الإمارات العربية وحداثة نشأتها (حوالي العقدين من الزمان)، لم يسمحا لها بعد التقاط أنفاسها وصقل أدواتها وهويتها لغة ورؤية وبناء. إن ثمة «حيرة» يستشفها القارىء على مستوى الكتابة القصصية التي يتوزعها هاجس الحداثة والتجديد وهاجس الاتباع والتقليد. كما يختلط فيها اللاوعي القصصي بالوعي القصصي. ولعل هذه الحيرة الفنية جزء لا يتجزأ من حيرة المجتمع ككل، وهو يواجه أسئلة التحول والصيرورة. وطبيعي بالنسبة لتجربة قصصية وليدة وجديدة تفتقد الأرضية التاريخية والتقاليد القصصية، أن تجتاز مرحلة مخاض صعبة حتى تستوي هويتها وخلقتها.

٢ ـ تحافظ النصوص القصصية، في الأغلب الأعم، على العروض القصصي التقليدي (مقدمة ـ عقدة ـ تنوير)، وتعنى أساساً بمادة الحكي ومضمونه أكثر مما تعنى بتقنية الحكي وشكله.

وكيما تتلافى في رتابة العروض القصصي وسيمتريته وتتخفف من وطأته وأسره، تلجأ من حين لآخر إلى تنويع الإيقاع الزمني وتقطيعه، مازجة بين السرد الأفقي الحسي والسرد العمودي النفسي من خلال الأقواس والعوارض المنولوجية والاستبطانية التي يتفاوت حجمها وكمها بين النصوص، حيث يعتمد بعضها وتيرة سردية منولوجية أو قريبة من المنولوجية (عطش ـ الوجه الآخر ـ بعد الخامسة مساء ـ على سبيل المثال) ويبدو كل من زمن المحكي (القصة) وزمن الحكي (الخطاب) من منظور عام، ومنا محدداً ولحظوياً ينطلق من بؤرة زمنية آنية ويتمحور حولها. والزمن الأثير لدى هذه النصوص والمهيمن على فاءاتها، هو الزمن «الليلي» بمواجده ومواجعه. لكن ثمة استرخاء زمني في بعض الأحيان، ينتج عنه قلق وارتباك في السيطرة على ناصية الزمن وناصية السرد. ويتجلى هذا بنائياً وحكائياً في كثرة الخلاصات والمواجيز الزمنية، واحتشاد العلامات والمؤشرات الكرونولوجية المباشرة. وكمثال على هذا القلق والارتباك نلتقط العبارات التالية من قصة (الرحيل) لشيخة الناخي/

(ـ وتمل الحياة خطاها على هذا المنوال..
ـ ومرت السنون لتصبح علياء بعدها شابة حلوة..
ـ وتتابعت الأيام في سيرتها..
ـ وذات يوم سمعت طرقات خفيفة بالباب..
ـ سنوات وسنوات وهي تتمنى رؤية سعيد.
ـ ومرت الأيام، وقلب علياء يخفق بحب سعيد..
ـ وذات ليلة.. كانت وحدها في غرفتها الصغيرة..).

٣ ـ يضطلع الوصف، وفي جل النصوص، بدور حيوي في تأثيث الفضاء القصصي وتغذية السرد وتثبيته مشهدياً. وأهم من هذا بلورة الخصوصية المحلية والاتنوغرافية للنص القصصي سواء أتعلق الوصف بالإنسان أم بالمكان.

وتتفاوت درجة الوصف وغالبيته من نص لآخر. فقد يكون الوصف في بعض الأحيان، حقلاً دلالياً وترميزياً تفوق بلاغته السرد، كالوصف المشهدي التالي في قصة (وكان الدفتر.. رادي عليه) لعبد الغفار حسين/

(وارتعشت أوصاله النحيفة من البرد وهو يضع قدميه الحافيتين على الدكة الصغيرة خارج مسجد (عيال ناصر) في (الضغاية) بعد أن أدى صلاة العشاء.. ولكي يتقي برودة الجو أخفى معصميه اللذين اخشوشنا وحفرت في باطنها حبال (اليدا) الأخاديد العميقة، تحت (الوزار المدراسي) الذي بدت خيوطه البالية تتفكك وتتدلى بفعل القدم ولف بهذا الوزار ظهره وذراعيه فوق (كندورته) المنسوجة من خام (الكورة) والمرقوعة في أكثر من موضع..) ص. ٩٦.

وقد يكون الوصف أحياناً أخرى، مجرد حقل من الإشارات والعبارات الفضفاضة والجاهزة، كالوصف المشهدي ـ الرومانسي التالي في قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي:

(كان من عادتي أن أخرج كل يوم إلى الشاطىء قبل الغروب لأستمتع بمنظر الأمواج الصغيرة وهي تتكسر على حافة اليابسة وتداعب رمالها الصفراء، والشمس تلقي بخيوطها الذهبية لتنعكس على صفحة الماء الصافية الرقراقة. والسماء تلقي بوشاح أزرق على المنظر فتتجلى الطبيعة في أبهى حللها..) ص. ١١٧.

٤ ـ على مستوى الرؤية القصصية أو المنظور السردي اعتمدت نصوص قصصية كثيرة على الضمير الثالث، ضمير الغائب (حوالي ١٥ نصاً)، سواء أكان هذا الضمير راوياً مشاهداً ومحايداً (الرؤية الخارجية) أم راوياً مشاركاً وعضوياً (الرؤية الداخلية). والضمائر النحوية والسردية في حد ذاتها ليست سوى قنوات أو مطلات لتصريف السرد وتوجيه دفته، ولا تفاضل بينها ـ الناحية الفنية والتقنية، لأن المعول في هذا الصدد على آليه السرد ذاتها، وعلى طبيعة العلاقة الواشجة بين السارد والسرد. أهي علاقة اقتحامية يعلو فيها صوت السارد لافتاً إليه الأسماع والأنظار، أم هي علاقة حيادية ـ يحرك فيها خيوط اللعبة السردية من وراء ستار؟. هنا تكمن حساسية الضمير الثالث وصعوبته. ورغم حرص بعض النماذج القصصية القليلة على كبح جماح السارد وتحريك اللعبة السردية بذكاء وخفاء، فإن نماذج أخرى قد أفلتت من يدها خيوط اللعبة ولم تتمكن من إخفاء السارد أو تقليص نفوذه.

نقرأ في قصة (المفاجأة) لسارة النواف:

ـ (يخيل للناظر اليهن لوهلة قصيرة أنهن أتين إلى الحديقة للترفيه

عن أنفسهن. . ولكن كانت نورة تنظر إلى ساعتها باستمرار مما يدل على أنها تنتظر شيئاً يحدث أو شخصاً ما. .).

ونقرأ في قصة (الباحثون عن لا شيء) لعلي محمد راشد:

ـ (كان ذلك يوم جمعة، أي أن ذلك اليوم كان يوم إجازة، ومع ذلك فقد سار اليوم عادياً كأي يوم آخر، وكان بإمكان سالم الاستمرار في النوم والاستمتاع بالأحلام الهادئة، ولكنه تذكر بأن أخاه الأكبر علي سوف يزورهم اليوم مصطحباً عائلته معه، لذلك كان لا بد من الاستعداد لاستقبالهم.) . ص. ١٢٣ ـ ١٢٤.

٥ ـ إضافة إلى الحوار الداخلي (المنولوج)، تشترك جميع النصوص القصصية في اصطناع وتوظيف الحوار الخارجي (الديالوج) بنسب وطرائق مختلفة. وإجمالاً، يساهم الحوار عبر هذه النصوص في تكسير رتابة السرد الإخباري وإثرائه مشهدياً كما يساهم في الكشف عن بواطن ومشارب الشخوص القصصية وتأزيم العلائق بينها، حين يكون ثمة تضاد في هذه العلائق. ويدور الحوار، في الأغلب الأعم، بلغة السرد ذاتها، أي باللغة الفصحى أو المفصحة. وفي أحيان قليلة، يدور الحوار على سجيته باللغة الدارجة المحلية. وبقدر ما يثري هذا المنحى اللسني واقعية القص القصصي، ويجلو خصوصيته ومحليته، يضع بينه وبين القارىء البعيد عن المنطقة حجاباً سميكاً ويجعل الحوار، في سمع هذا القارىء، أشبه ما يكون بحوار الطرش. وهكذا تهجيت شخصياً بعض هذه الحوارات، وكأني أتهجى لغة هيروغلوفية. وهذا مثال على ذلك، مقتطف من قصة (عبار) لمريم جمعة فرج:

ـ (شوف حلجي بلال، حرمه مال أنت حرامي، مستأجر مال صندقة مال أنت حرامي أنا بيعرف واحد مستأجر، نفر فقير «وايد» يبغي صدقة «أرباب» ويهمس أنا بيعرف نفر يبغي فيزا، أنا بيعرف ويرفع صوته، أنا بيعرف. . أنا بيعرف الدنيا كله ما في واحد إسمه نرجس، ويمكن نرجس مات.) . ص. ١٤٦.

ولأجل تجلية هذا الغموض اللسني المحلي، تلجأ بعض النصوص القصصية إلى وضع بعض الحواشي والإضاءات الشارحة في نهاياتها. ولربما كانت هذه حجة دامغة في دعاء التعريب وعداة اللهجات. وهو، على كل، إشكال قديم جديد.

* * *

وبعد:

إن في المتن القصصي الإماراتي، ككل المتون القصصية العربية، غثاً وسميناً، لؤلؤاً وتراباً. وإن ما يشفع للقصة القصيرة الإماراتية هنتها وعثراتها، إنها حديثة نشأة وولادة.

وأنا أنظر إلى حداثة النشأة والولادة هذه كطاقة دفع حيوية لهذه القصة. فكونها وليدة وجديدة، يعني أن لديها مخزوناً «احتياطياً» من الحماس والطموح. يعني أن شوقها ما يفتأ فتياً وقوياً إلى الإبحار في عالم الكتابة وأوقيانوسها الأزرق.

هذا من حيث استطالت رحلة القصة القصيرة العربية في بعض الأقطار، وأدركها، جراء ذلك، بعض كلال واعتلال.

فهل يكون الرهان مستقبلاً على القصة الخليجية والإبداع الخليجي؟

هل يمكن، ترى، لقاص الإمارات تحديداً، أن يلعج بملء فمه وملء إبداعه:

إني وإن كنت الأخير زمانه
لآت بما لم تستطعه الأوائل؟

إنه الرهان الإبداعي الشاق المتاح أمام قاص الإمارات. بل هو الرهان التاريخي المفتوح أمام مجتمع الإمارات، وإنسان الإمارات؟.

الرباط ـ كلية الآداب

مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي في تجارب قصاصي دولة الإمارات

ـ تجربة القاص «عبد الحميد أحمد» القصصية انموذجاً ـ

فاضل ثامر

يتعين علينا ونحن نتفحص التجربة القصصية والروائية لقصاصي دولة الإمارات، أن نؤشر حقيقة مهمة في هذا المجال، وهي حداثة هذه التجربة وفتوتها قياساً إلى التجارب القصصية والروائية العربية الأساسية. فعمر هذه التجربة كما تبين الدراسات المتوفرة لا يزيد عن العقدين [1]. ويمكن أن نعد العقد الأول الذي يبدأ بعام ١٩٦٩ وينتهي بعام ١٩٧٩ عقداً للريادة والإرهاص بتشكل التجربة القصصية والروائية. أما العقد الثاني الذي يبدأ بعام ١٩٧٩ وينتهي بعام ١٩٨٩ فيمثل مرحلة النضج والتبلور في هذه التجربة.

وتكمن أهمية هذه الحقيقة ـ أي تأخر الفن القصصي والروائي ـ في أن القاص في دولة الإمارات امتلك امتيازاً مهماً لم يتح لزملائه القصاصين والروائيين العرب الرواد الذين بدأوا بداية مبكرة تعود إلى مطلع هذا القرن.

ويتمثل هذا الامتياز في أنه قد فتح عينيه على مرحلة ناضجة ومتقدمة نسبياً من عمر الفن القصصي والروائي العربي بعد أن تجاوز هذا الفن مرحلة الريادة والطفولة بما فيها من سذاجة وفجاجة وتخلف. وأتيحت لهذا القاص فرصة أفضل للاطلاع على دراسات نظرية وتطبيقية متقدمة في حقل السرديات لم تكن متوفرة للأجيال السابقة من القصاصين العرب. وهذه الحقيقة ـ كما نرى ـ تفسر لنا إلى حد كبير سر غياب المستويات القصصية الساذجة والمقالية التي تنحو منحى المقامة أو الحكاية الشعبية الشفاهية أو الخبر أو المقاصة (المقالة القصصية) والتي كانت تشيع في كتابات عدد قليل من رواد القصة العربية وكتابها خلال العقود الأولى من هذا القرن.

وتطمح هذه المداخلة إلى فحص مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي في تجربة قصاصي الإمارات ممثلة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد، أحد رواد الفن القصصي وممثليه في الإمارات، وهو إضافة إلى ذلك، قاص متمرس لم يتوقف عن الكتابة، كما فعل بعض الرواد الآخرين، وإنما سعى بحرص، لتطوير رؤيته وأدواته السردية بانتظام.

تكشف لنا تجربة القاص عبد الحميد أحمد، التي تأملناها عبر مجموعتيه «السباحة في عيني خليج يتوحش» [2] ١٩٨٢ ـ و«البيدار»

(١) راجع بهذا الصدد كتاب: «الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة» منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات «الشارقة ١٩٧٩»، وبشكل خاص دراسة عبد الحميد أحمد «توصيات عامة» «وراجع أيضاً دراسة علي محمد راشد الموسوعة «القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة» مجلة «البيان»، الكويت، العدد ٢٧٧ نيسان ١٩٨٩ صفحة رقم ٦ ـ ٥٤.

(٢) «السباحة في عيني خليج يتوحش»: قصص عبد الحميد أحمد، دار الكلمة للنشر بالاشتراك مع مؤسسة الخليج العربي للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢.

(٣) ـ ١٩٨٧ ـ وفي عدد من قصصه الأحدث مثل «الطائر الغمري» (٤) و«الصدى» و«نسمة هواء طائشة» و«غواية» (٥) وهي تجارب تمتد من مرحلة الريادة في السبعينات وحتى اليوم، تكشف عن ثراء وتنوع في التجارب والاهتمامات والمعالجات والأساليب. ونحن نرى أن مجموعتي القاص المذكورتين تنتميان ـ فنياً ورؤيوياً ـ إلى مرحلة واحدة ومتماثلة تقريباً. بينما ترهص تجاربه الفردية اللاحقة التي أشرنا لها تواً بآفاق مرحلة جديدة في تطور القاص.

تنضوي تجارب القاص في المرحلة الأولى ـ عبر مجموعتيه المذكورتين ـ تحت باب الاتجاه العام للواقعية النقدية، مع تركيز خاص على فحص وتحليل مشكلات الفرد المستلب والمحبط في مواجهة واقع خارجي قاس وعديم الرحمة. فمعظم قصص تلك المرحلة تعنى برصد حالة الاستلاب والضياع والقهر التي يعاني منها الفرد في مجتمع تسوده نزعة استهلاكية صارمة: إنه الاصطدام الفاجع بين الوعي البريء للفرد الساذج ـ القروي، أو العامل، أو المثقف الجامعي، أو الموظف محدود الدخل، أو العامل الأجنبي ـ وبين منطق مجتمع المال والبترول والاستهلاك المتصاعد. لذا تبدو لنا شخصيات القاص مسحوقة مستغلة ومستلبة في علاقتها بالعمل والمدينة والعلاقات الاجتماعية والانتاجية وتقف في بعض الأحيان مذعورة عاجزة أمام التبدل المفاجىء في نمط الإنتاج وفي علاقات الإنتاج في مجتمع الإمارات بعد استثمار البترول وتطور المدينة الحديثة. وتمنحنا أقاصيص عبد الحميد أحمد الفرصة للتعرف إلى المستويات المختلفة لردود أفعال هذه الشخصيات الفردية بعالم المدينة والقهر والاغتراب عبر خلق ما نسميه بـ «بنية الاغتراب» أو الاستلاب التي تكشف عن معادلها التعبيري بنيوياً في مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وخصوصية كل ذلك.

إن عبد الحميد أحمد ينتمي إلى هموم الإنسان المستلب، المنبوذ المنسحق الذي يعيش أحياناً على هامش المؤسسة الاجتماعية أو الاقتصادية، أو الذي يكون ضحية لهذه المؤسسة. وتتراوح ردود أفعال شخصيات عبد الحميد أحمد إزاء القهر والاغتراب بين حالة الاستسلام والإذعان للقوى الفتيشية ـ الوثنية ـ الضاغطة وبين التمرد والرفض غير الواعي، وأحياناً الثورة الواعية.

فقد تلجأ هذه الشخصيات إلى الهرب من مواجهة عالم المدينة وقيمه المتحجرة الصارمة والعودة إلى عالم البراءة والطهر، كما هو الحال في قصة «صفعتان» عندما يضطر بطل القصة وهو شاب جامعي من قرية جبلية ساحلية في الإمارات إلى العودة ثانية إلى قريته الوادعة البريئة هرباً من قسوة الحياة الاجتماعية في مدينة (دبي) وعندما يضطر بطل «رجل من بنغش» وهو عامل أجنبي لهجر عالم الاغتراب والنفي والمدينة القاسية والعودة ثانية إلى موطنه الأصلي.

وقد ينتهي البطل إلى حالة من الضياع والعجز والاستسلام في مواجهة القهر كما حدث بالنسبة للأبطال «أشياء كويا الصغيرة» و«هدهدة» و«الجدار» و«خلاله» «أس. اي. أل» و«آل مغضوب برسم البيع» وغيرهم وقد يؤدي ذلك بالبطل إلى رغبة في الانتقام والقتل كما هو الحال في «أغنية بيضاء في ليل دامس» و«عطش النخيل» و«الفأس» وقد ينسحب هذا الإحساس بالقهر والاستلاب على عواطف البطل ومشاعره إزاء الحب والمرأة كما هو الحال في قصتي «تلك الأمور الأخرى» و «رائحة العطش». وقد نجد الشخصية القصصية نفسها في حالة حصار ودمار كامل تبحث عن منقذ مأساوي للخلاص عن طريق الجنون والموت كما هو الحال في قصص «حالة غروب» و«الطائر الغمري» و«البيدار» و«المرأة الأخرى» ومن الجانب الآخر نجد محاولات أقل تجسد حالة التمرد والرفض والثورة على القيم والعلاقات الخارجية الضاغطة كما هو الحال في «قصة السباحة في عيني خليج يتوحش» وهي القصة الوحيدة التي تمتلك بعداً سياسياً واضحاً، وقصة «الأرصفة العربية» وبطلها مواطن فلسطيني تتقاذفه بلا رحمة أرصفة المدن العربية، لكنه يظل، على الرغم من كل حالات القهر والقمع والمصادرة، يحلم بالمستقبل. وقصة «المزبلة» التي يخترق بطلها بإصرار كل ركامات الصديد والقيح والتفاهة وصولاً إلى شاطىء الأمل.

أما المرحلة الجديدة التي تبشر بها قصص القاص الحديثة والتي تنتمي إلى «بنية الاغتراب» أيضاً مثل «الصدى» و«غواية» و«نسمة هواء طائشة» وإلى حد ما «الطائر الغمري» فتشير إلى إمكانية حدوث نقلة جديدة في وعي القاص وتقنيته ـ وهي مرحلة لم يحن الوقت للحديث عنها تفصيلاً لأنها لم تكتمل بعد. إذ نجد في هذه المرحلة تخلخلاً في النسق المنطقي الواقعي الذي كان سائداً في قصص المرحلة الأولى وفي علاقة الشخصيات القصصية بالواقع الخارجي. كان الواقع الخارجي في المرحلة الأولى يمثل مجموعة من التفاصيل الحسية الملموسة: الاستغلال، الاغتراب، الجوع، القهر، المستغل (بالكسر) التكنولوجيا، المدينة الحديثة.. إلخ. أما في المرحلة الجديدة، فالواقع الخارجي يبدو بصورة مجردة ورمزية، ولكن في الوقت ذاته يمتلك قوته القاهرة والمهيمنة. وإذا كنا نجد في المرحلة الأولى حواراً بين البطل والواقع، ومنازلته أو التمرد عليه في بعض الأحيان بغض النظر عن نتائج هذا التحدي والمنازلة، فإننا نلمس في المرحلة الجديدة ـ التي تحمل بدورها الكثير من مظاهر التجريب القصصي ـ حواراً بين البطل وذاته: فالبطل هنا ألقى أسلحته المختلفة في مواجهة قوانين الاستلاب والقهر والواقع الكابوسي الخارجي.

---

(٣) «البيدار»: قصص عبد الحمد أحمد، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٧.

(٤) «الطائرالغمري» قصة عبد الحميد أحمد ضمن المجموعة القصصية المشتركة: «كلنا نحب البحر»، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الشارقة ١٩٨٦، ص ٦٥.

(٥) أطلعنا على هذه الأقاصيص الثلاث مصورة، ويبدو أنها منشورة أصلاً في أعداد مختلفة من مجلة «الرياضة والشباب» الصادرة في الإمارات.

ولذا فالواقع هنا لا يكشف عن كثافة حسية واقعية ملموسة، بل يبدو هلامياً، وتتشكل التجربة القصصية على مستوى أقرب ما يكون إلى النزعة التعبيرية أو الرمزية التي نجدها فعلاً في أقاصيص زكريا تامر في الأدب العربي، أو في كتابات كافكا في الأدب العالمي. ونشهد في هذه الأقاصيص دمجاً بين ما هو واقعي وحسي وملموس وبين ما هو غرائبي وفنطازي ومتخيل. وإذا شئنا أن نستخدم التقسيم الثنائي الذي اعتمده تودوروف للقصة أي قصة ميثولوجية وأخرى إيديولوجية [٦]، أمكن القول إن النماذج القصصية القليلة التي تنتمي إلى المرحلة الجديدة تنضوي تحت باب «القصة المتيولوجية» بينما تنضوي ـ أغلب وليس جميع ـ قصص المرحلة الأولى تحت باب «القصة الإيديولوجية».

إن القاص عبد الحميد أحمد في اقترابه من شخصياته، إنما يفعل ذلك عبر مستويين: مستوى السرد الموضوعي (الخارجي) ومستوى السرد الذاتي (الداخلي) بالمفهوم الذي صاغه الناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي، والذي حدده على الوجه التالي: « يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي ـ أو طرف مسمّع ـ متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه. » [٧]

ويتمثل تطور البنية السردية للقصة القصيرة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد وفي أغلب قصاصي الإمارات في الانتقال ـ أساساً إضافة إلى مظاهر أخرى ـ من مظاهر السرد الموضوعي الخارجي إلى مظاهر السرد الذاتي/ الداخلي عن طريق التخلص التدريجي من مظاهر الحكي الخارجي التي تشيع في الحكاية الشعبية والخرافية وفي القص الشفاهي المباشر أو التقريري، والتخلص من سلطة المؤلف وتدخل صوته الخاص. ومعروف أيضاً أن السرد الموضوعي/ الخارجي يتمثل أساساً في هيمنة دور الراوي العليم (أو كلي العلم) الذي يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها إضافة إلى إطلاعة على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي، والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد الغريب أو الخارج عن السرد أو المتن الحكائي (Heter-odiegetic Type) بمصطلحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت[٨].

(٦) «الشعرية» ـ طودوروف ـ ترجمة شكري المنجوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧ ص ٦٠ ـ ٦١.

(٧) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية/ الشركة المغربية للناشرين، بيروت ١٩٨٢، ص ١٨٩.

(٨) Narrative Discourse - Gerard Genette, Cornell University Pesse,/Ithaca, New York. 1980 P. 245.

ويلجأ هذا الراوي الخارجي إلى الوصف والتعليق عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث (الغائب، هو أو هي) الذي لجأت إليه الرواية الكلاسيكية الأوروبية في القرن التاسع عشر.

أما السرد الذاتي فيتمثل أساساً في إقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسرحة ومتضمنة في المتن الحكائي[٩] (Homodiegetic).

وفي هذا المستوى من السرد نجد إمكانية أوسع لتوظيف الضمائر المختلفة. وهكذا فإن «وجهة النظر» (Point of view) في السرد الذاتي تنفتح على جميع الضمائر. فقد يستخدم ضمير المتكلم ـ الشخص الأول أنا أو نحن ـ بطريقة اعترافية (أو توبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية وقد يستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة شخصية قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي وتعتمد طريقة السرد الذاتي أيضاً على استخدام ضمير المخاطَب (بالفتح) ـ أي ضمير الشخص الثاني أنت أو أنتم ـ وخاصة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها في مونولوج داخلي أو مسموع يقرب من مستوى المناجاة المسرحية (Soliloquy) وإضافة إلى ذلك يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضل في مستوى السرد الموضوعي الخارجي، إلا أنه هنا يكتسب وظيفة مغايرة، فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم/ الخارجي، وإنما يستبطن وعي شخصية قصصية مشاركة وممسرحة على شكل مونولوج مروي[١٠] في الغالب (Narrated Monologue) أو ما يسمى أحياناً بـ «أنا الراوي الغائب»[١١] وهو في الجوهر صورة مموهة لـ «أنا» الراوي.

وبين حدي السرد الموضوعي والسرد الذاتي لانعدم تجارب تراوح بين المستويين فنأخذ شيئاً من مستويات السرد الموضوعي/ الخارجي وخاصة في الاستهلال والعرض والتقديم والوصف أحياناً ونأخذ أشياء أخرى من مستويات السرد الذاتي الداخلي وبشكل خاص عند الكشف عن دخيلة الشخصية القصصية، عن طريق سلسلة من المونولوجات الداخلية أو الاستذكارات الواعية.

وقد لاحظنا أن النماذج التي تعنى بالسرد الموضوعي في تجربة قصاصي الإمارات بشكل عام وفي تجربة القاص عبد الحميد أحمد تحديداً غالباً ما تركز على غيبيات وهموم اجتماعية واقتصادية وسياسية، وعلى علاقة الفرد بالمؤسسة الاجتماعية ـ الاقتصادية بشكل عام ـ بينما تميل النماذج التي تعني بالسرد الذاتي في هذه التجربة بالتركيز على

(٩) Ibid, P. 245.

(١٠) Transparent Minds ' Dorrit Coha, Princeton University Press. P. 99 - 140.

(١١) «الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة» د. موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٩، ص ١١٦.

هموم الفرد المتوحد والمعزول على حد تعبير الناقد أوكونور[٢١]. ولذا فإن هذه النماذج القصصية تجنح في العادة إلى إضاءة المناطق المعتمة والمتوترة داخل النفس الإنسانية في مجموعة من المونولوجات الداخلية والتأملات والإسقاطات والاسترجاعات (Flashbacks) والاستذكارات. ويراوح النموذج المختلط الذي يتوفر على المستويين الموضوعي والذاتي، بين الخارج والداخل في آن واحد: بين هموم المستوى الاجتماعي والاقتصادي من جهة وبين هموم المستوى الفردي والسيكولوجي والفلسفي من جهة أخرى.

ولذا لم يكن غريباً أن يلجأ القاص في منحاه التجريبي الجديد إلى تقنية السرد الذاتي أساساً كما هو الحال في قصتي «غواية» و«الصدى» حيث يوظف القاص «المونولوج المروي» للتعبير عن وعي البطل، بينما يستخدم القاص في قصة «نسمة هواء طائشة» أسلوباً سردياً جديداً يتمثل في الدمج بين لغة الحكاية الشعبية وتيمة البحث وتعدد الأصوات عن طريق توظيف ضمير الغائب، ولكن بطريقة غير تقليدية تذكرنا ببعض التجارب القصصية والروائية العالمية الجديدة لدى بورخس وماركيز وببعض التجارب القصصية والروائية عند الطيب صالح وبعض القصاصين العراقيين خلال السنوات الأخيرة أمثال محمد خضير ومحمود جنداري ونعمان مجيد وأحمد خلف وجليل القيسي وعلي خيون وغيرهم والتي سعت إلى رد الاعتبار لنسق السرد الموضوعي الخارجي ولكن عبر رؤيا سردية جديدة تماماً.

ولكي نكون على بيّنة من مستويات تمظهر السرد الموضوعي والذاتي في قصص عبد الحميد أحمد يجدر بنا تناول عينات ملموسة ومحددة.

يستهل القاص قصته «السمكة» من مجموعته القصصية الأولى «السباحة في عيني خليج يتوحش» بسرد موضوعي خارجي يديره راوٍ ضمني خارجي غير ممسرح: «العمل هنا يبدأ قبل الدوام الرسمي وينتهي قبل انتهائه أيضاً، في ساعات الفجر الأولى تلتحم السفن بالرصيف ويبدأ إفراغ السمك منها..» ومن الواضح أن الراوي أو الذات الثانية للمؤلف هو الذي يصف لنا هذا المشهد وصفاً خارجياً وتقريرياً. وكان بالإمكان دمج هذا الوصف والاستهلال بوعي الشخصية القصصية الرئيسية «رشدان» إلا أن القاص لم يفعل ذلك بدليل أنه عندما اقترب من شخصيته الرئيسية وصفها بالطريقة التقريرية الخارجية ذاتها عن طريق توظيف ضمير الغائب (هو): «خلف إحدى المصاطب يتقوقع هيكل عظمي مكسو بالجلد الأسمر المدبوغ، انهمك في ترتيب السمك صفوفاً وهو يبسمل في فتور».

وهكذا فإن تقنية السرد الموضوعي هي التقنية المهيمنة في القصة على الرغم من اعتماد القاص على الحوار وخلق المشهد في المقاطع التالية، والقصة تعنى أساساً بتجسيد حالة الاستلاب والقهر التي يحس بها بطل القصة «رشدان» في عالم أذهله التغير المفاجيء في علاقات الإنتاج، ولذا فهي قصة مشحونة بهم اجتماعي وأيديولوجي يطلق صرخة احتجاج ضد الاستلاب. ومن الواضح أن الاتكاء على مستوى السرد الموضوعي ـ بهذه الكثافة ـ أضعف من شفافية السرد القصصي وعفويته وكشف عن الأصابع الخفية للمؤلف التي تحرك المشهد القصصي بشكل عام.

إلا أننا مطالبون بالاعتراف بأن القاص ـ حتى في مجموعته الأولى ـ لم يستسلم كلياً لإغراء السرد الموضوعي الخارجي. إذ جاءت معظم القصص الأخرى في المجموعة ذات سرد ذاتي/ داخلي عن طريق استخدام عدد كبير من الضمائر، على الرغم من لجوء القاص في مقاطع متفرقة في هذه القصص إلى أسلوب السرد الموضوعي/ الخارجي. إلا أن هذا النمط من السرد عاد للظهور في مجموعة القاص الثانية «البيدار» ففي قصة «الفأس» يستهل القاص قصته وهو يصف البطل بسرد خارجي: «عندما يبزغ الفجر ينفض سلمان خمول الليل، ويرتدي ثياب النشاط، ثم سرعان ما يخرج إلى الحقل منتشياً برائحة الصباح والعشب المندى» ويلجأ إلى الأسلوب ذاته عند وصف الزوجة زهرة: «أما هي فتية ملآنة الجسم بشكل مغرٍ، ذات وجه صبوح وعينين باسمتين حلوتين، ورغم عمرها الذي جاوز الثلاثين إلا أن نضارتها وعودها الصلب ونشاطها الدؤوب مثار إعجاب زوجها».

إلا أن القاص لا يقتصر في هذه القصة على توظيف أسلوب السرد الموضوعي الخارجي، إذ سرعان ما يوظف أسلوب السرد الذاتي عن طريق استبطان وعي البطل موظفاً ضمير الشخص الثالث الذي هو صورة أخرى مموهة لـ «أنا» المتكلم:

«في إحدى الأماسي المرهقة وكان سلمان قد عاد لتوه من الحقل، وفي رأسه أخذت صورة زهرة تتجلى وهو يراها إلى جانبه متوثبة الجسد في دفء حارق يمتص التعب. في تلك الأمسية، وحين ولج البيت شم رائحة شواء، وأعمل أنفه جيداً، فعرف أنه دجاج، فخفق قلبه للمفاجأة السارة» إلا أن القصة بشكل عام تقع تحت هيمنة السرد الموضوعي الخارجي، وتعنى رؤيوياً بهم اجتماعي وأخلاقي، وهي بهذا لا تختلف في إطارها العام عن نمط القصص الأخلاقي الساذج الذي يقتل فيه المرأة غسلا للعار».

ونجد في قصة «خلاله أس. أي. أل: طائر جريح في فخ صياد ماكر» أنموذجاً مقارباً لتوظيف السرد الخارجي:

«يجيء كل صباح، يترجل، ثيابه متسخة، وسحنته سمراء مشدودة، عيناه ضامرتان تبرقان في خفوت أشبه بجمرتين تنطفئان، تذبلان تحت هبوب ريح بطيئة» إلا أن القصة مع ذلك، تحفل

(٢١) «الصوت المنفرد» ـ فرانك أوكونور ترجمة د. محمود الربيعي، القاهرة ١٩٦٩ ص ١٤.

بأصوات الآخرين وتعليقاتهم من «الأسلبة» و«تعالق الأصوات» بتعبير باختين. فالقصة ذاتها تستهل بمثل هذه الأصوات:

«جاء خلاله S.E.L، ذهب خلاله S.E.L هل رأيتم خلاله S.E.L؟» إلا أن القص قلما يعني باستبطان وعي الشخصية الداخلي. فالراوي يقف دائماً خارج عقل الشخصية: إنه يرصدها من خلال ردود أفعال الآخرين وتعليقاتهم وأقوالهم، أما الشخصية فتظل مثل آلة صماء تتحرك بلا وعي وكأنها مشدودة للسقوط في «فخ صياد ماهر» حقاً.

وإذا كان توظيف أسلوب السرد الموضوعي في قصص «السمكة» و«الفأس» و«خلاله أس. أي. ال» يشكل إخفاقاً فنياً على مستوى السرد بسبب بروز الراوي العليم وتدخل المؤلف ـ أو المؤلف الضمني ـ في الأحداث القصصية، فإن هذا الأسلوب عينه ـ السرد الموضوعي ـ يكتسب قيمة فنية متقدمة في قصة «نسمة هواء طائشة» المنشورة حديثاً. فالقاص هنا يمنح السرد الموضوعي قيمة تعبيرية كبيرة تذكرنا بأسلوب بورخس بشكل خاص في إتقان توظيف السرد الخارجي المباشر في خلق عوالمه القصصية. لقد نجح القاص عبد الحميد أحمد في التعبير عن بشاعة العالم الكابوسي الذي يعيش تحت وطأته البطل والذي استحال فيه في نهاية الأمر إلى صرصار، وهو أمر يذكرنا بجورج سامسا بطل فرانز كافكا في «المسخ». هنا يضع المؤلف جانباً بكل المستويات السيكولوجية والأخلاقية ويتعامل بحياد موضوعي نادر، وبشيء من عدم الاكتراث السيكولوجي والانفعالي بمصير بطله المستلب، ويحقق القاص في تقنيته درجة عالية من الإعجاز الفني المتميز. وتحفل هذه القصة بأصوات رواة مجهولين يسهمون في رواية جوانب هذه الحكاية، مما يجعل من الشخصية القصصية أسطورة غريبة فنظازية وغرائبية في آن واحد: «زعموا أن ناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون كان يمشي هائماً ذات مساء مثقلاً بالدبق والرطوبة، إذ داعبته نسمة هواء طائشة تحمل رائحة اللحم المشوي» بمثل هذه اللهجة الساخرة يستهل القاص قصته وهو يذكرنا بأميل حبيبي وبطله «المتشائل» ويختتم القاص القصة بأصوات الرواة المجهولين الآخرين الذين حولوا البطل إلى أسطورة حقيقية: «هذا ما زعموه عن ناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون، إذ كان يمشي هائماً ذات مساء فداعبته نسمة طائشة، لكنهم لم يزعموا أن أبا جائع صار صرصوراً، كما لم يخبروا عن مسحوقة وأبنائها شيئاً».

أما الاتجاه الأساسي في تطور تجربة القاص السردية لدى القاص فيتمثل في الانتقال من مظاهر السرد الموضوعي الخارجي التقليدي إلى مستويات السرد الذاتي الداخلي المختلفة حيث يجري السرد عبر وعي راو ممسرح في الغالب قد يمثل شاهداً أو مراقباً خارجياً، وقد يتماهى هذا الراوي مع البطل. وفي هذه التقنية يوفق القاص في استخدام الضمائر السردية الأساسية: ضمير المتكلم، ضمير المخاطب (بالفتح) وضمير الغائب في تنويعات سردية عديدة. وقد لاحظنا غلبة توظيف ضمير الغائب (هو أو هي) في القسم الأغلب من قصص المؤلف. فمن مجموع عشرين قصة وجدنا أن إحدى عشرة قصة توظف هذا الضمير وخمس قصص توظف ضمير المتكلم، وقصتان فقط توظفان ضمير المخاطب (بالفتح) ـ أنت. أما القصتان الباقيتان وهما «قالت النخلة للبحر» و«البيدار» فتكشفان عن تعدد للأصوات والضمائر.

وكما سبق وأن بينا فإن هيمنة ضمير الغائب في قصص هذا اللون من السرد الذاتي/ الداخلي لا يشكل انكفاء أو تراجعاً نحو السرد الموضوعي أو الحكائي، فعلى الرغم من التشابه المظهري بين توظيف ضمير الغائب في كل من الضميرين الموضوعي والذاتي، إلا أن هذا التوظيف يمتلك جوهراً ذاتياً في حالة السرد الذاتي/ الداخلي. فضمير الغائب هنا يمثل صورة معادلة لـ «أنا» «المتكلم» وهو غالباً ما يتخذ بشكل مونولوج داخلي أو مونولوج مروي. والقصص التي تنتمي إلى أسلوب السرد الذاتي/ الداخلي والتي توظف ضمير الغائب هي:

«أشياء كويا الصغيرة» و«الأرصفة العربية» و«صفعتان» و«المرأة الأخرى» و«حالة غروب» و«عطش النخيل» و«الجدار»، و«منشور ضوئي» ورائحة العطش و«غواية» و«الصدى». يستهل القاص قصته «رائحة العطش» من مجموعته القصصية الأولى موظفاً ضمير الغائب: «سحب المخدة، ألقى بها تحت رأسه، تمدد فوق السرير وفتح الجريدة. قرأ سطرين ثم انطلقت منه زفرة ممتعضة، ألقى بها بعيداً وانقلب على جنبه الأيمن». الخميس وأمامه صحراء زمنية شاسعة ومشحونة بذرات السأم، عليه أن يقطعها وحيداً حاملاً نفسه، وبكل جرأة، رأسه خالية من كل شيء، أين ذهبت الأفكار التي كانت تلهب عقله بسياط من نار، هل تلاشت واندثرت في صحراء اللاشيء؟».

في هذا المقطع، نجد تماهياً بين الراوي والبطل. فالبطل هو راوي سرده. ولذا فإن الأفكار والتأملات، وحتى الوصف، تعبر عن دخيلة البطل نفسه. بحيث يمكن إجراء تبديل في ضمير الغائب المتكلم (أنا) دون إحداث تغيير جوهري في «وجهة النظر» أو في علاقة الراوي بالسرد. ويوفق القاص في توظيف ضمير الغائب بهذا المستوى، بشكل خاص في قصصه اللاحقة مثل «الصدى» و«غواية» فهنا نحس بامحاء كامل للراوي العليم، وحضور كامل لوعي البطل ذاته. «تأمل بدقة ورق الجدران وتشكيلات الزهور والطيور فوقها، ثم نظر إلى الكراسي والكتب الصامتة فوق الأرفف توقفت عيناه عند لوحة وحيدة يحبها كثيراً: خلفية اللوحة رمادية تميل إلى السواد المبيض...».

هنا يتحرك ذهن البطل متأملاً ومحللاً ومقارناً، دونما علاقة بالمؤلف أو الراوي الضمني أو الراوي العليم. وكما ترى الناقدة يمنى

العيد فإن بنية نمط تماهي الراوي مع البطل «تتسم بطابع التماسك والانسجام حيث تترابط وعلى مستوى الحكاية في النص حلقات القص بعلاقة ضرورة، لها منطقها الخاص»[13] وتكشف في الوقت ذاته عن انحياز الراوي إلى بطله: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته. منه ينطق ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانياً عالم القصة[14] والقاص عبد الحميد أحمد ليس استثناء بين القصاصين العرب في توظيف ضمير الغائب بهذا المستوى المعروف بـ «أنا الراوي الغائب»، فهذا التوظيف شائع لدرجة كبيرة في كتابات القصاصين والروائيين العرب منذ الخمسينات وحتى الوقت الحاضر[15]. ويذهب دوجاردن إلى أن هذا اللون من المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب إنما هو مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم[16]. وتميل بعض الدراسات النقدية الحديثة لإيجاد مقابلات اصطلاحية جديدة لهذا اللون من السرد الذي يوظف «أنا الراوي الغائب» أو ما يسميه روبرت همفري بـ «المونولوج الداخلي غير المباشر» ومنها مصطلحات المونولوج المروي Narrated Monologue و «الإدراك المتمثل Rep-resented perception) أو الفكر المتمثل (Represented Thought) وهي مصطلحات قريبة من المصطلح الألماني «الحديث المجرب» أو المصطلح الفرنسي «الأسلوب الحر غير المباشر».

وتشير الناقدة لوريل برنتي في تحديدها المصطلح «الكلام والفكر المتمثل» بأنه تكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضي «زمن الحكاية». وضمير الغائب وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. وترى النافذة أن هذا الأسلوب، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى أيضاً كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصي[17]. وإذا ما تجاوزنا ضمير الغائب هذا، يحتل ضمير المتكلم (أنا) المرتبة الثانية في المكانة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد حيث نجد خمس قصص توظف هذا الضمير هي: «السباحة في عيني خليج يتوحش» و «تلك الأمور الأخرى» و «جيني أو النخيل يبكي في الظلام» و «أغنية بيضاء في ليل دامس» و «رجل من بنغش». وهذا الضمير يكشف في الغالب عن تماهي البطل والراوي، فالراوي غالباً ما يتحدث عن تجربته وهمومه الشخصية، وقد يسرد تجربة أخرى تمس شخصية ثانية ففي قصة «السباحة في عيني خليج يتوحش» تسرد لنا البطلة تجربتها الذاتية وفي الوقت ذاته تجربة حبيبها وزوجها خليفة. أما بقية القصص فتكتفي في الغالب برصد التجربة الذاتية للراوي ذاته. ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن هذه القصص الخمس جميعاً هي من قصص مجموعة القاص الأدبي، وإذا أضفنا إليها قصة «قالت النخلة للبحر» التي توظف هذا الضمير أيضاً إضافة إلى ضمائر سردية أخرى يتبين لنا أن هذا الضمير يشغل نسبة ٥٠٪ من حجم التجربة القصصية للمجموعة الأولى، بينما تفتقد المجموعة الثانية، وكذلك تجاربه الفردية اللاحقة أي توظيف لضمير المتكلم الذي يطلق عليه «أنا الراوي الحاضر». وهذا الضمير لا علاقة له بالمؤلف الحقيقي طبعاً، بل ينتمي إلى الراوي أو إلى الشخصية القصصية ذاتها، إنها بمعنى آخر «قناع» للشخصية القصصية.

ولذا فليس من الصحيح الحديث في مثل هذا السرد عن أية عناصر غنائية أو ذاتية تميل إلى المؤلف. فكل المبنى القصصي ينتمي إلى الراوي نفسه وليس إلى المؤلف الحقيقي الذي يمحي إمحاء تاماً في هذا اللون من السرد. في قصة «أغنية بيضاء في ليل دامس» يوظف القاص ضمير المتكلم حيث التماهي بين الراوي والبطل: «في العتمة الدامسة استطعت أن أتذكر كيف أمسكوا بي، فقد كنت أركض، وكانت الدنيا تركض من أمامي، وأنا أريد أن أتشبَّث بأثوابها في محاولة للهرب» ويلعب فعل الذاكرة هنا دوراً بارزاً. فالذات هي المركز البؤري لتجمع الأحداث القصصية وتحريكها. والذاكرة هنا زمانية ومكانية في آن واحد: أنها تستحضر المشاهد والشخصيات والأقوال والأفعال على شاشة الوعي. قد يكون هذا الاستحضار مقتصراً على طبقات الوعي العليا، كما قد يكون على مستوى طبقات اللاوعي السفلى وخاصة في حالة القصة الأيديولوجية أو في حالات الحلم والهلاس والعصاب. ويسهم هذا الضمير في خلق حالة إيصال مباشرة بين الراوي والقارىء، فهنا ينجح الراوي في إقناع القارىء الضمني بصدق تجربته وأفكاره، ولذا يعد هذا الضمير الضمانة الأساسية لتجنب الإخفاقات المحتملة في السرد بالنسبة للقاص أو الروائي، لأن هذا الضمير ينتمي دون لبس إلى السرد الذاتي ويمحو شخصية المؤلف الحقيقي أو المؤلف الضمني ويحقّق درجة عالية من الفنّية والحداثة والأصالة. إلا أن هذا الضمير قد يقترن في بعض الأحيان بغياب الفعل القصصي أو الدرامي أو بغياب الحركة الخارجية والاستعاضة عن ذلك بفعل الذاكرة والاسترجاعات والتفكير فقط.

أما التجارب القصصية التي يوظف فيها القاص ضمير المخاطب (بالفتح) ـ ضمير الشخص الثاني ـ فهي قليلة ونادرة ولا تزيد على أنموذجين فقط هما «آل مغضوب برسم البيع» ـ وهي المجموعة

---

(١٣) «الراوي ـ الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي «ـ يمنى العيد» مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ ص ٨٣.

(١٤) المصدر السابق ص ٨٣.

(١٥) «مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع» فاضل ثامر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٥٩ ـ ٣٦١.

(١٦) «تيار الوعي في الرواية الحديثة» روبرت همفري، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥، ص ٤٨.

(١٧) «عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية» حسن البنا، مجلة «فصول» القاهرة العدد (١) ١٩٨٤ ص ١٣١ ـ ١٣٦.

القصصية الأولى ـ و«المزبلة» وهي من المجموعة القصصية الثانية ـ في تقديري أن ندرة مثل هذه التجارب يعود إلى صعوبتها النسبية. فالبطل هنا يخاطب في الغالب نفسه أو يناجيها وهو يسترجع بعض الأحداث والذكريات والمواقف في حياته، والبطل يكون على درجة أعلى من الوعي واليقظة لأفعاله وسلوكه في قصة «آل مغضوب برسم البيع» يخلق لنا القاص هذا المونولوج الطويل الذي يناجي فيه البطل نفسه:

«حين نظرت إلى وجهك في المرآة هذا الصباح رأيت رجلاً لم تعرفه.. هالتان سوداوان حول العينين في سحابة محترقة ووجنتان عظميّتان فوقهما شعيرات كالأشواك». القاص هنا يلجأ إلى خدعة فنية ذكية، كثيراً ما يلجأ إليها القصاصون في هذا اللون من السرد، وهي التحديق في المرآة. إذ يبدو من المستحيل ولوج طريق آخر لوصف الشخصية القصصية إلا عن طريق التطلع في المرآة أو تصفح «ألبوم» للصور الشخصية ومحاولة تقديم وصف ـ يبدو في الظاهر خارجياً ـ للشخصية وأحياناً استحضار ردود أفعال الآخرين وأقوالهم. وقد تتداخل مستويات الوعي واللاوعي ببراعة كما هو الحال في قصة «المزبلة» التي ينجح فيها القاص في استثمار إمكانات هذا الضمير نجاحاً ملحوظاً وهو يجسد حالات الهلاس والاضطراب التي يعاني منها البطل: «تتركك أفكارك الآن أو لعلك تهجرها ليس لأنها لا تصلح أن تكون قصة، لكن لأن هناك قصة أهم هي نفسك، أنت نفسك قصة، قصة مريرة ضاحكة حزينة، قصة قصيرة طويلة، قصتك التي كانت وتكون والتي لم تنته بعد».

وكما نرى يلجأ القاص هنا إلى ما يسمى بـ «التحفير الواقعي»[18]. حسب تعبير توماشفسكي لخلق حالة الإيهام، وإقناع القارىء بصدق أقواله وهو أسلوب يلجأ إليه القاص بين آونة وأخرى، ويتخذ هذا الأسلوب أحياناً طابع القصة التي تتمرأى في ذاتها وتحاورها والتي تسمى أحياناً ـ وخاصة على مستوى الرواية بـرواية النص[19] أو رواية عن الرواية (Meta - Fiction) وخاصة عندما يتدخل المؤلف، بشكل مباشر، أو غير مباشر لإشعار القارىء الضمني بأنه أمام عمل قصصي محدد فالهاوي في نهاية القصة يعلن عن قراره لإيقاف السرد: «وهنا كان لا بدّ من التوقّف وإمساك القلم المتوفر المنساب على الورق كاتباً فاضحاً باكياً، وكان لا بد أن تكون نهاية القصة هنا...».

هذا ما سبق وأن نقله القاص أيضاً في قصة «قالت النخلة للبحر» عندما وضح هامشاً في «الخاتمة» يعلن فيه ما يلي: «كان المفروض أن أكتب هذه الخاتمة بعد قرن، قرنين، ثلاثة قرون أو أكثر من كتابة هذه القصة. «عبد الحميد..».

والقاص إضافة إلى ما تقدم يستخدم في بعض كتاباته القصصية أسلوب تناوب الضمائر وتعددها، كما هو الحال في قصتي «البيدار» و«قالت النخلة للبحر» التي نجد فيها دمجاً بين مختلف التقنيات السردية و الضمائر المعروفة إضافة إلى العرض المشهدي، واستخدام «عين الكاميرا» وهي تقنية مركبة تكشف عن نضج التجربة القصصية لدى القاص.

ومن كل ما تقدم نرى أن القاص عبد الحميد أحمد، وهو يعنى بكشف عوالم الإحباط والقهر والاضطراب التي تسحق شخصياته القصصية يتوصل إلى خلق «بنية استلاب» متقدمة نجد معادلها البنيوي في سلسلة من الانساق السردية الموضوعية والذاتية التي أسهمت في إضاءة العوالم الداخلية والخارجية للشخصية القصصية بفنية متقدمة تجعل من تجربة القاص القصصية واحدة من التجارب القصصية المتميزة القليلة في أدب دولة الإمارات العربية المتحدة.

بغداد

---

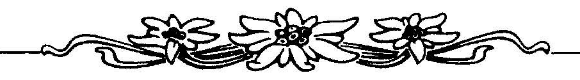
(١٨) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس» ص ١٩٦.

(١٩) Naracissit Narrative: The Metafictional paradox, Lind Mutcheon, Methuen,New York and London 1980 وكذلك راجع مقالة «رواية النص خطاباً أدبياً د. محمد الموسوي، مجلة «الأقلام» بغداد العدد (٥) ١٩٨٨ ص ٧ ـ ١٨.

القصة القصيرة في الامارات:

اشكالية اللغة

سعيد مصلح السريحي



«هنا...
لا تكون وظيفة الكاتب هي إبداع عمل،
بقدر ما تتمثل في إنتاج أدب.. يرى من بعيد»

بارت

بين صدور «الخشبة»[1] وهي المجموعة القصصية الأولى في الإمارات وصدور مجموعة «كلنا نحبّ البحر»[2] فترةٌ من الزمن لا تتجاوز الإحدى عشرة سنة بل إنّ بين ظهور المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة في الإمارات في أواخر الستينات[3] وظهور مجموعة «كلّنا نحب البحر» فترةً لا تبلغ العشرين عاماً. ومع ذلك فإن هذه الفترة القصيرة من عمر الزمن كانت كفيلةً بأن تكون مجموعةُ «كلنا نحبّ البحر» تدشيناً لستة وعشرين قاصّاً وقاصّة من الإمارات كان لبعضهم مجموعاتهم القصصية السابقة على هذه المجموعة وأصبح لبعضهم الآخر مجموعاتهم القصصية اللاحقة لهذه المجموعة حتى أربى عدد المجموعات القصصية التي صدرت في الإمارات خلال الخمسة عشر عاماً المنصرمة على ثلاث وعشرين مجموعة قصصية. وهو رقم من شأنه أن يعطي مؤشراً دلالياً إذا ما قورن بمثيله في البحرين أو الكويت أو السعودية.

وإذا ما تنازلنا قليلاً عمّا نطمح أن تكون عليه القصة القصيرة من بناء فني يأخذ بطرفي الرؤيا والتشكيل لينجز كتابة إبداعية مواكبة أو متجاوزة لما تحقق في هذا المضمار - إذا ما تنازلنا عن ذلك قليلاً، وإلى حين، فإن بإمكاننا أن نلمس وبوضوح مدى ما يعتلج داخل هذه القصص من هموم تبدأ من نطاق المحلية الضيق وتنتهي إلى الأفق الإنساني الواسع حاملة معها جملةً من القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي اضطلع هؤلاء القصاصون بعبء طرحها عبر كتاباتهم، فكان من اهتمام القصة الجديدة - كما يقول علي محمد راشد - التأكيد على المضمون الاجتماعي الإنساني كحرية الإنسان ومبدأ العدالة والمساواة وكشف الزيف والخلل الكامن في بنية المجتمع النفطي نتيجة لتطوره العشوائي الهش وسطوة حالة النفط وهيمنتها على مصير الإنسان وسلبية مقوّمات فكره وتزييف وعيه الحضاري[4].

ولذلك فإننا حينما نقف أمام ظاهرة الاحتشاد لكتابة القصة القصيرة على النحو الذي رأينا يكون لنا أن نتصور وراءه إحساس ثلة من المثقفين يحاولون من خلال هذا الاحتشاد أن يكفّروا عن حقب طويلة مرت على مجتمعهم كان صوتهم فيها غائباً، ولأمرٍ ما ارتبطت أول مجموعة قصصية تصدر في الإمارات بموقف نضالي أفضى إلى مصادرتها وإحراقها كذلك[5].

---

(١) صدرت مجموعة «الخشبة» للقاص عبد الله صقر في نوفمبر سنة ١٩٧٥، مطبعة دبي (انظر ص ٣٦ من بحث الدكتور محمد عبد الله المطوع الذي ألقاه في «ندوة الأدب في الخليج العربي - أبو ظبي - يناير ١٩٨٨» تحت عنوان «ملامح التغيير الاجتماعي في الإمارات - دراسة في القصة القصيرة».

(٢) صدرت هذه المجموعة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٨٦ م.

(٣) ص ٨ من بحث الدكتور المطوع الأنف الذكر.

(٤) ص ٢٨ من بحثه «القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة» الذي ألقاه في الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون - الكويت - يناير ١٩٨٩ م.

(٥) ص ٥ من البحث الذي تقدم به عبد الحميد أحمد للملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات - الشارقة - فبراير ١٩٨٤ تحت عنوان =

ومن هنا فإن هذه البداية ذات الطابع الصدامي الحاد قد وجهت في كتابة القصة القصيرة حتى أفرزت ما يمكن أن نسميه تكتلاً قصصياً، بنفس الطريقة التي حدثت في مجال الشعر حينما كان أول ديوان شعري حديث في الإمارات يصدر تحت عنوان «اغتراب في زمن مسلوب» وهو عنوان دال على المعاناة التي نذر الأدب نفسه لها ـ يفرز تكتلاً شعرياً يجعلنا في مواجهة اثنين وثلاثين شاعراً وشاعرة يكتبون القصيدة الحديثة تدشنهم مجموعة «قصائد من الإمارات»[٦] على الرغم من أن الفترة الزمنية بين صدور هذه المجموعة والإصدار الأول للشعر الحديث في الإمارات لا تتجاوز السنوات العشر إلا قليلاً.

إن فكرة التكتل هذه بإمكانها أن تمنحنا تصوراً آخر لعملية الإصدار الجماعي الذي ظهر في أكثر من صورة كان من أوضحها مجموعتا «قصائد من الإمارات» «وقصص من الإمارات»، وهو تصور يختلف عما يمكن أن يتبادر إلى الذهن من أن المسألة هي مجرد محاولة بريئة لتسجيل المشروع القصصي أو الشعري وتوثيقه وتأريخه أو حتى طرح نماذج متعددة له بين أيدي الدارسين والنقاد، إن فكرة التكتل هذه بإمكانها أن تمنحنا تصوراً «للكتاب/ الخندق» الذي يلتقي فيه أصحاب الهمّ الواحد والقضية الواحدة مهما اختلفت أزياؤهم وتباينت رتبهم.

إن «الكتاب/ الخندق» هو الذي بإمكانه أن يفسر لنا كيف يتجاوز عمل مغرق في شكله التقليدي واجتراره لأدبيات الماضي وعمل آخر يستشرف أفقاً جديداً ويترامى إلى تأسيس فنّ حديث، ويفسر لنا كذلك تجاوز أعمال كتبت منذ مطلع السبعينات، حيث البدايات للكتابة القصصية، وأعمال أخرى أنجزت في وسط الثمانينات، وهي الفترة التي يرى البعض من الدارسين أنها فترة نضج القصة القصيرة في الإمارات.

بل لعل ذلك من شأنه أن يفسر لنا أمرين آخرين؛ أولهما: ما يمكن أن نلحظه من وجود مبدعين يجمعون بين القصة القصيرة والشعر، بحيث نلتقي بهم قصاصين في «كلنا نحب البحر» وشعراء في «قصائد من الإمارات»[٧]، ولعلهم بهذا الحضور على أكثر من جبهة يواصلون النهوض بالرسالة التي اضطلع بها عبد الله صقر حينما كان صاحب أول مجموعة قصصية وأول ديوان شعري حديث يصدران في الإمارات، وأما الأمر الآخر: فهو أن تجاور الأشكال الأدبية المتباينة والمختلفة، يتجاوز أن يكون تجاوراً في المجموعات

= «توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الإمارات (عن بحث الدكتور المطوع الأنف الذكر).

(٦) صدرت هذه المجموعة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٨٦ م.

(٧) من أولئك: جمعة فيروز وظبية خميس وعبد الله صقر أحمد وليلى أحمد.

المشتركة ليصبح تجاوزاً لدى الكاتب نفسه في مرحلة كان من المتوقع أن يكون فيها قد تجاوز مرحلة التوفيق بين أشكال موغلة في التقليد وأخرى تتطلع إلى التجديد وتسجل خطوات جيدة فيه.

والمسألة بعد ذلك لا تؤخذ على أنها محاولات تستهدف العثور على الشكل الملائم، وذلك أن بعض الأشكال التي تمّ الاحتفاء بها تخلو من أي أثر للعناية فضلاً عن التجريب، ولكنها ـ أي المسألة ـ تأتي من أن المضمون أو الوظيفة التي يترامى الأدب إلى النهوض بها تحتل بؤرة الاهتمام وتصبح قابلة لأن تتمظهر في شكل أو آخر فتكون قصة مرّة وقصيدة مرّة أخرى، وتكون القصيدة عمودية حيناً ومن شعر التفعيلة حيناً آخر. إن الشكل لا يصبح عندئذ أكثر من حامل يكتسب قيمته من خلال قيمة المضمون الذي يحمله بل لعل الشكل يصبح مجرد الجسر الذي تعبر عليه رسالة الأديب تجاه مجتمعه وما يمكن أن ينهض به من تعبير عن همومه وقضاياه وتطلعاته ودفاع عن كرامة الإنسان وحريته فيه.

إن من شأن كل ما ذكرنا أن يكشف أننا أمام نمو للوعي الاجتماعي أفضى إلى ما لمسناه من ظاهرة الاحتشاد والتكتّل، وأننا كذلك أمام محاولة دؤوبة للتعبير عن هذا الوعي أدّت إلى حشد الطاقات من أجل النهوض بهذه المهمة، فكتاب القصة في الإمارات ـ كما يقول الدكتور المطوع ـ ذوو وضعية خاصة فهم جزء من الطليعة المثقفة التي تحاول أن تؤدي دورها في هذه المرحلة التي تبرز العديد من التحولات على السطح وتفرض نفسها في عمق تفكير هذه المجموعة وغيرها، ولهذا سخّروا ـ كما يقول الدكتور المطوع ـ أدواتهم لمعالجة هذه المشكلات وبث الوعي بين الجمهور[٨].

وذلك كله أفضى إلى دفع وظيفة الأدب إلى المواجهة حتى أصبحت هي جواز المرور للأديب، والماء المقدس الذي يتم تعميده به وكذلك السلطة التي يستمد منها شرعيته، ولعل ذلك هو الأمر الذي يقف وراء ما يمكن أن نلمسه من تساهل في الاعتناء بالبناء الفني لكثير من القصص وكذلك من تسامح من الاعتداد بهذه القصص على الرغم مما تتسم به من ضعف في قدرتها على الوصول إلى التشكيل الفني الجيد.

ولكي لا يتشظى بنا البحث ويتشعب فإننا قد آثرنا أن نقف عند حدود اللغة في القصة القصيرة في الإمارات وذلك إيماناً منا بأن النص الأدبي إنما هو نهاية الأمر لغة، وأن البحث في البنى المختلفة التي يتكون منها النص إنما هو بحث لغوي في جوهره. ولعل هذا التحديد لنوع المقاربة التي سوف نتناول بها القصة في الإمارات يضعنا منذ البدء أمام ما ألمح إليه بعض الدارسين[٩] من تهافت

(٨) ص ٣١ من بحث الدكتور المطوع الأنف الذكر.

(٩) من أولئك:

د. محمد إبراهيم حور: مدخل لدراسة القصة القصيرة في الأمارات

التركيب اللغوي للجملة. في كثير من القصص وهو تهافت يكشف عما سبق أن ذكرناه من تساهل في البناء الفني وتسامح في الاعتداد بهذه القصص التي تكشف عن مثل هذا الضعف أو التهافت، وحسبنا أن نقرأ في قصة «قضية رجولة» لعبد الرضا السجواني مثل قوله:

● «.. خرج كل هذا من فمه دفعة واحدة، ولم يستغرق بضع ثوان لشدة غيظه، ولم يستطع أن يكمل كلامه ويخفف من هذا الغيظ إلا ولسان زوجته كالمدفع قطع كلامه بغيظه».

● «.. سكت. لم يرد مناقشتهن أكثر.. سيأكلونه بكلامهن. فقط هضم غيظه وخرج من البيت تلقائياً، وهن في استخفاف له وكعادته كلّما انصدم مع زوجته ولم يشف غليله تأخذه قدماه أحياناً إلى رمال المنطقة الناعمة»[10].

والسجواني لبيس بالكاتب المبتدىء، الذي تغفر له حداثة التجربة ركاكة الأسلوب والتركيب. ذلك أن قصته هذه التي كتبت سنة ١٩٨٤ جاءت مسبوقة بصدور مجموعتين قصصيتين له صدرتا عام ١٩٨٠ و١٩٨٢ على التوالي واشتملتا على اثنتين وثلاثين قصة قصيرة[11].

وليس السجواني وحده الذي تنطوي لغة القصة لديه على مثل هذا الضعف في تركيب الجملة، ذلك أن بإمكان القراءة العابرة لقصص مجموعة «كلنا نحب البحر»، وللقصص القصيرة في الإمارات، أن تكشف عن سلسلة من الهنات اللغوية التي لا يكاد ينعتق منها إلا القليل من القصص.

ولقد توقف الدكتور وليد خالص عند هذه الظاهرة في دراسته للمضمون والبناء[12] عند واحد من أكثر قصاصي الإمارات شهرة وأغزرهم إنتاجاً هو محمد المر الذي تفاجئنا ركاكة تراكيبه التي نعاها عليه الدكتور وليد من مثل قوله:

● «يقبلها على رأسها».
● «هكذا يتحول في الجسم إلى دم على طول».
● «حتى النافذتين أغلقها بعد أن ركب على إحدى الكراسي»

وما إلى ذلك من صيغ ركيكة تواجهنا في لغة قاص بلغ انتاجه تسع مجموعات قصصية في مدة لا تتجاوز السنوات الخمس.

غير أننا لا نريد لهذه المقاربة أن تتخذ طابعاً معيارياً ينهض على اقتناص بعض الظواهر ويحاكمها بنسق الصواب والخطأ، ولذلك فإننا نؤثر أن نتجاوز هذه الظواهر مُكْتَفِين بالتأكيد على ما تدل عليه من تفريط في الاعتناء بلغة القصة القصيرة على الرغم مما تحاول أن تنهض به هذه القصص من دور وظيفي يستهدف الإصلاح وكشف الممارسات الخاطئة، وهذا التفريط الذي يبدأ بتركيب الجملة، وهي أصغر وحدة في بناء القصة القصيرة، يمتد ليصبح تفريطاً في الشكل الذي يتراجع أمام حضور المضمون الذي يحتل بؤرة الاهتمام والعناية.

وإننا إذ نؤثر تجاوز مثل هذه الظواهر فإننا إنما نفعل ذلك كيما نقف على إشكالية اللغة في القصة في الإمارات وما يمكن أن تتأسس عليه هذه الإشكالية من تصور لطبيعة اللغة وما يمكن كذلك أن ينبثق عنها من مظاهر يتّسم بها التعبير أو التركيب اللغوي للقصة القصيرة.

والذي نزعمه منذ البدء هو أننا إذا ما نظرنا إلى التغيير الذي لمس جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الإماراتي - وهو نموذج للمجتمع الخليجي - وقارنّا هذا التغيير بما لمس الحياة الثقافية فإننا نجد البون شاسعاً، فعلى الرغم من نشاط الحركة الثقافية التي تشهدها المنطقة إلا أن الانقلاب الهائل الذي شهدته في حياتها الاقتصادية والاجتماعية ظل قاصراً على هذين الجانبين دون أن تشهد الحياة الثقافية انقلاباً مماثلاً له، بل إن التغييرات التي شهدتها الحياة الثقافية إنما جاءت بتأثير التغييرات التي شهدتها وتشهدها الحياة الاقتصادية والاجتماعية دون أن ترتكز هذه الحياة الثقافية على بعد فلسفي يعيد ترتيب أوضاعها وعلاقاتها وأدوارها.

وإذا ما تواطأنا قليلاً مع من يرى أن الوضع الثقافي ليس سوى انعكاس لواقع اقتصادي واجتماعي محدد فإن لنا أن نرى أن هذا الانعكاس لم يبلغ من النضج درجة يحدث معها انقلاباً في الوعي بالعالم والأشياء على النحو الذي حدث في الواقع الاجتماعي والاقتصادي أي أنّ الوعي لم يتعرض للهزة التي تعرض لها الاقتصاد من ناحية والحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

من خلال هذا يمكننا أن ندرك المفارقة التي حدثت حينما برزت طبقة اجتماعية محددة وبرز معها كُتّابها ومبدعوها الذين جاؤوا يحملون قضاياها وهمومها حتى المغرق في اليومي والبسيط منها، فكان الذي حدث هو أن هؤلاء المبدعين تبنوا هموم طبقتهم التي جاؤوا منها في نفس الوقت الذي سلّموا فيه بما كان سائداً من تصور لطبيعة اللغة من أنها لا تتجاوز أن تكون تعبيراً، ومن هنا اقتصرت عملية الإبداع لديهم على استبدال المضمون المعبر عنه فبعد أن كان مضموناً مغرقاً في الانصراف إلى هموم طبقة محددة منشغلاً بالتعبير

= مجلة شؤون أدبية - السنة الأولى - العدد الأول - شتاء ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ص ٨ - ١٥.
د. نبيل ياسين: هموم مشتركة في كلنا نحب البحر
مجلة شؤون أدبية - السنة الأولى - العدد الثالث - خريف ١٩٨٧ ص ٨ - ٢٤.

(١٠) كلنا نحب البحر: ٨٧
(ط الأولى - اتحاد كتاب وأدباء الأمارات - ١٩٨٦).

(١١) هما: ١ - ذلك الزمان ١٩٨٠
٢ - زلّة العذارى ١٩٨٢.

(١٢) د. وليد خالص: محمد المر والقصة القصيرة: دراسة في المضمون والبناء (ندوة الأدب في الخليج العربي - أبو ظبي - يناير ١٩٨٨).

عن رغباتها أصبح مغموماً مغرقاً في الانصراف إلى هموم طبقة أخرى منشغلاً بالتعبير عنها وظلت التغييرات التي لمست الشكل تغييراتٍ تنبثق من طبيعة المضمون وما ينتمي إليه من مجالات دلالية لا تتجاوز في الغالب حدود معجمه اللغوي وتركيبه الأسلوبي.

إن تصور اللغة المعبرة تصور تاريخي تمّ سَكُّه والمصادقة عليه في بلاط العباسيين وشارك في صياغته ثلة من كبار الكتاب العرب يقف على رأسهم علم شامخ كالجاحظ الذي كانت اللغة لديه تستهدف البيان والتبيين، وعلم آخر كالجرجاني الذي كان يرى أن اللغة لا تثبت شيئاً ولا تنفيه وإنما هي مجرد علامات وإشارات تدل على ما هو خارج عنها وتحيل إليه، وقد ظل هذا الضرب من التصور للغة هو التصور السائد والمهيمن والذي لا يخضع له تفسير الظاهرة الإبداعية فحسب بل ترتهن له في صياغتها كذلك.

وإذا كانت التغييرات التي حدثت في الخليج قد أعادت ترتيب الطبقات الاجتماعية والثروات الاقتصادية فإنها لم تستطع أن تحدث انشراخاً في الوعي يدفع المبدع إلى مراجعة طبيعة الأداة التي يستخدمها وإعادة ترتيب العلاقات بين الإنسان والعالم واللغة، ولهذا ظلت اللغة هي «التعبير»، وظلت عناية المبدع منصبةً على «المعبر عنه»، والذي جعلته المتغيّرات الاجتماعية والاقتصادية هو الموضوع الجديد للإبداع والذي يكتسب أهميته من طبيعة الانتماء العضوي بين المثقف الجديد والجماعة التي ينتمي إليها.

ولكن اللغة التي ظلت تحتفظ بوظيفتها فقدت جمالياتها التي ترسخت عبر أزمنة موغلة في القدم وبهذا أصبحنا نجد أنفسنا أمام لغة تئن تحت وطأة الركاكة والضعف والأخطاء.

وإذا كانت قيمة المضمون كفيلةً بأن تمنح الكاتب شرعيته في ظل حركة ثقافية تأخذ طابع الاحتشاد والتكتل والتظاهر وتغريه بأن لا يلقي بالاً لتطوير لغته وتنقيحها فضلاً عن إعادة النظر في طبيعتها أو علاقته بها وعلاقتها بالعالم ـ إذا كانت قيمة المضمون المتأجّج تفضي إلى ذلك وتفضي إلى قصْرِ الحركة على هامش اللغة فإن لسلطة المكتوب قدرتها على أن تصبغ بأدبيّاتها وما لها من تاريخ موغل في الذاكرة أي كتابة جديدة فتظل هذه الكتابة الجديدة، وهي ثورة على التاريخ وخروج عليه، تنطوي تحت مظلة التاريخ دون أن تتمكن من زعزعة تدفقه واسترساله.

إن القطع الذي حدث في الحياة لاجتماعية فنقلها من البداوة إلى الحضارة وحدث في الحياة الاقتصادية فنقلها من الفقر إلى الغنى لم يستطع أن يتحقق على مستوى الكتابة إلا بصورة باهتة تتحرك في ظلال السائد أو على هامشه، وعلى الرغم من كل ما يظهر من تجديد في الكتابة الحديثة إلا أنه يظل مجرد تجديد يلمس واجهات البيت القديم ونوافذه وأبوابه ولون طلائه ويمتد لكي يُفرِغه من ساكنيه ليسكن فيه قوماً آخرين دون أن يمتلك القدرة على خلخلة أسسه أو إعادة بنائه.

إن سلطة المكتوب سلطة لا يتحقق المروق عليها دون وعي فلسفي عميق، وهو وعي لا يتأتى بأن يكون الأدب انعكاساً لواقع اجتماعي أو اقتصادي أو إفرازاً لظرف تاريخي محدد، والذين أدركوا ذلك لم يصلوا إليه نتيجة لطفرة اقتصادية مفاجئة أو تغيير اجتماعي حكمته الصدفة وإنما نتيجة لتراكم معرفي وفلسفي امتد قروناً متطاولة وصاغته عبقريات استطاعت أن تقوّض أركان المعرفة القديمة وتبني على أنقاضها وعيَ الإنسان المعاصر. .

إن سلطة المكتوب هذه هي التي أفضت عبر تاريخنا الأدبي إلى انفصال الأنواع الأدبية المختلفة عن الطبقات التي نشأت فيها والتحاقها بالنص الرسمي السائد وتلبسها بأدبياته وذلك لمجرد تحولها إلى نص مكتوب[13]، ولأمرٍ ما كان السطر والسيطرة في العربية ينتميان إلى جذر واحد، ولأمر ما كذلك كان العربي الأول، بل والإنسان الأول عموماً، يتوجس ريبة من الكتابة ويرتبط لديه «المكتوب» بالقوة القَدَرِيّة الخفيّة التي يقف الإنسان أمامها عاجزاً حينما تتولى هي قيادة مصيره. .

وفي قصة عبد الحميد أحمد «أشياء كويا الصغيرة»[14] التي يفتتح بها مجموعته القصصية «البيدار» شاهد على ما نذهب إليه. فكويا، العامل الهندي البسيط يتحدث فيقول:

● «أرباب. . في مية. . أنا آخر الشهر يعطي».

● «أرباب. . أنا في ولد جديد. . أول في بنات بس. . كلش بنات. . ولد واحد كبير يموت في ترين».

● «هذا زين. . واحد زين، أنا يشتري بأربعين يبيع حق انته بثلاثين». .

غير أن كويا نفسه حينما يجلس للكتابة لا يلبث أن يكتب لزوجته:

● «سمة عبد الله كويا، أو اسمه عيسى. . لا. . لا. . محمد كويا لا أعرف اختاري اسما يشتهيه قلبك، ليتني كنت معكم، لكن أنت تعرفين أنا لا أستطيع شيئاً إلا العمل هنا. .».

● «سأحاول السفر إليكم عند أقرب فرصة. .».

● «أربعة عشر عاماً وجاء، سمه ما تريدين وعسى الله أن يجعل فيه العوض عن محمد كويا الذي التهمته القضبان الحديد».

ولعل شيئاً من الذكاء واللباقة وحسن النية كفيل بحل هذه المفارقة فتكون العربية الفصحى ترجمة من القاص للرسالة التي كتبها العامل البسيط لزوجته بالهندية الفصحى، غير أنّ الشاهد الذي عرضنا لهذه القصة من أجله يظل قائماً رغم هذا المخرج الذكي حيث يظل تصوّر المسافة واضحاً بين الشفوي والمكتوب. . إن

---

(١٣) نذكر من ذلك ـ على سبيل المثال ـ فن التوشيح.

(١٤) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ٧.

(ط. الأولى ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٧).

العامل البسيط الذي يتحدث مع سيده في العمل بلغة ركيكة يحرص القاص على نقلها كما هي، هذا العامل نفسه يكتب لزوجته بلغة فصحى، ولتكن الهندية، ويحرص القاص على ترجمتها إلى لغة لا تقل فصاحة عنها، وإنما ذلك نتيجة الإحساس بهيمنة أدبيات المكتوب.

إن كويا هو نموذج الفنان لحظة الكتابة حينما يكون من المكتوب عليه أن يتلبسه تاريخ الكتابة مهما كان انتماؤه الطبقي أو العرقي أو الثقافي بعيداً عن هذا التاريخ.

إن هيمنة مفهوم «التعبير» جعل اللغة تظل مجرد وعاء للمضمون الجديد كما كانت وعاء للمضمون القديم ولم تستطع أن تحس بنفسها باعتبارها لغة، وظل الكاتب - كما يقول بارت - يستعمل أداة تامة التكوين تنتقل آلياتها كما هي بدون أن يستولي عليه هوس التجديد، فالشكل لم يكن شيئاً للامتلاك، واللغة متاع مشترك، والفكر وحده قابل للتغيير[15].

غير أن من التعنت أن ندعي أن اللغة لم تتعرض للتغيير ولكن من باب الدقة أن نقول إن التغيير الذي لمسها لم يؤثر في جوهر الوظيفة التي كانت لها وما حدث إنما هو تغيير في «التكليف» الذي يناط باللغة بحيث أصبح التغيير هو «الزي العملي» الجديد الذي ترتديه اللغة حينما تنهض لتحقيق ما كانت كلفت به، لقد استحالت اللغة بناء على مهمتها الجديدة إلى ديكور واقعي ناجح أو أنها - كما يقول بارت أيضاً - تمثل غوص الكاتب في الكثافة المدبقة للشرط الاجتماعي الذي يصفه[16].

من هذا الباب أصبحنا نواجه في القصة القصيرة بهذه المحاولات المستميتة لرصد جزئيات العالم الخارجي الذي تسعى لوصفه، يكتب محمد حسن الحربي:

«جاء الكرسون ومعه ورقة وقلم ممشوق القامة مهندم، الابتسامة تملأ وجهه انقسم نصفين وهي تملي عليه الطلب ويهز رأسه القريب من وجهها وكانت تسألني عن أنواع الأكل التي اختارت فأجيب بإشارة من رأسي وكانت تلح عليه بأن يكون لحم الضان مشوياً بشكل جيد لأني لا أحبه إذا كان «نصف نصف» وجاء دور المشروبات...»[17].

«التداعي يخلق عنده رغبة في إلقاء نظرة تفحصية على ملابسه ويتحسس (عقاله) ويشد (غترته) إلى أسفل مروراً بشاربه الغجري، يشعر بشيء من الملل يطرق، يقتنع بتغيير وضع جلسته في اللحظة التي يلمس الأرض بمؤخرته يدفع بإحدى قدميه للأمام ويحتفظ بأخرى مثنية وينتزع فردتي حذائه ويطبقهما مع بعضهما البعض ويضعهما أمامه»[18].

إن الأسلوب عندئذ يتحول إلى ضرب من المهارة في رسم التفاصيل الدقيقة التي تستحيل معها اللغة إلى لوحة تعكس حالة محددة أو فئة معينة أو طبقة ما من الطبقات، بل إن هذه المهارة تصبح غاية في حد ذاتها تفتقر إلى العلة التي يمكن أن تجعلها مبررة في بناء القصة.

وكما تسعى اللغة إلى التقاط التفاصيل فإنها تحرص في الوقت نفسه على رصد مسمّيات الأشياء والإمعان في هذا الرصد على نحو توشك أن تستحيل معه إلى متحف للأدوات الشعبية يكتظ بآلات الصيد والغوص أو أدوات الزراعة والحرث أو مقتنيات الحوانيت أو أنواع المأكولات والمشروبات فنقرأ مثلاً في قصة «وكان الدفتر رادي عليه» لعبد الغبار حسين.

«ولكنه غير رأيه بعد أن تذكر أن أكل العَيَم في الليل لا يكون عادة غير خبز وكافي مرشوش بالمشاوة واستكانة جاهي فهو جائع وود لو جلس على سرود عليه صينية أو عنجة عودة فيها مجبوس بشاورى على لحم»[19]... وهذا الحرص الشديد حمل القاص على أن يذيّل قصته بمعجم يكشف عن معاني هذه الكلمات والمصطلحات نجد فيه:

الدفتر رادي عليه - بوبلول - عيال ناصر والضغاية - الوزار حبال اليدا - كندورة - الكورة - العمومة والنواخذه - الغواري - راعي بدكان الكراشي - ربيه - خبز الخمير - بلول ويمعوه وفايدوه - ريوك - الرَّويد - أو أدم - العودة - لوكه - مسحد بن صنقور - الخدام - صريح - نايف - سكة الخيل - السبيخة - كنادل - الدعون - الدهاريز - التريك - الغتيم - المير - المد - راعي العمارة العودة - بيزات الكواض - خبز وكافي - مشاوة - استكانة جاهي - رباع - البشختة.. كل ذلك في قصة لا تتجاوز الصفحات الأربع لا نعرف حينما نقرأها هل نحن إزاء إبداع أم قائمة بمقتنيات متحف من المتاحف أو أمام قصيدة أو قصة من الشعر الشعْبي.

وما نجده في هذه القصة نجده في كثير من القصص الأخرى فقصة «الطائر الغمري»[20] لعبد الحميد أحميد تذيّل بستة عشر هامشاً. وفي قصة «البيدار» لعبد الحميد أحمد أيضاً أربعة عشر هامشاً[21]، وفي قصة «عصافير الشتاء»[22] لمحمد حسن الحربي عشرة

---

(١٥) بارت: درجة الصفر للكتابة. ص ٧٥.
(ترجمة محمد براده - ط الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠).

(١٦) المرجع نفسه ص ٩٠.

(١٧) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ١٠
(ط الأولى - دار الكلمة - بيروت ١٩٨١).

(١٨) المرجع نفسه ص ٤٦.

(١٩) كلنا نحب البحر ص ٩٩.

(٢٠) كلنا نحب البحر ص ٧٨.

(٢١) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ١٢٦.

(٢٢) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ١٧.

هوامش، وفي قصة «عاشق الجدار القديم»[23] لعلي عبد العزيز الشرهان سبعة هوامش وفي قصة «إلى عبد الله الصغير وصية» لسعد الحنكي[24] عشرة هوامش.

وذلك كله من شأنه أن يكشف عن ولع عجيب بزخرفة القصة القصيرة بهذه المسميات والمصطلحات انطلاقاً مما يتوخاه الكاتب من حرص على تصوير الأشياء ورصد للعالم الخارجي.

إلى جانب هذه الظاهرة فإننا نعثر في القصة القصيرة في الإمارات على ظاهرة الحرص على استخدام التراكيب اللغوية المختلفة التي تبتدىء من مصطلحات أصحاب الحرف والفئات الاجتماعية المتعددة وتنتهي بلكنات الأعاجم ولهجات العرب، فنجد الفرنسية تهتف:

- «وي شاغي» لقد انتهت[25].

والعامل الهندي يردد:

- أنا في ولد جديد.. أول في بنات بس[26].

والفلاح المصري يقول:

- الأطفال الصغيّرين ما يخافوش من الرصاص[27].

والبدوي يهتف بالأمير:

- أنا يا طويل العمر حاولت ضبعهم وتخويفهم[28].

ولكي يحقّق القاص لعمله قدرا أكبر من الأمانة في تصوير هذا العالم الخارجي والتعبير عنه فإن العمل لا يلبث أن يضج بالأسماء والكنى والألقاب والأماكن والحرف والعادات التقاليد والألعاب وأساليب التعامل التي تشيع في المجتمع من ناحية وتتسرب إلى الكتابة القصصية من ناحية أخرى حاملة معها معجمها اللغوي ومجالاتها الدلالية.

وتحت وطأة ذلك كله لا يبقى من الأسلوب غير القوالب النحوية وما تقدمه من تراكيب نمطية تتخذ في أغلبها صيغ الماضي الذي يرويه القاص أو الحاضر الذي ينثال في لحظة التداعي ويتحدد بموجبها البناء السردي للقصة فتستسلم له كاشفة عن أبعاد الحدث أو أبعاد الشخصية أو أبعاد الحالة وتغدو اللغة عندئذ مرآة تنعكس على سطحها الأحداث والوجوه، أو واجهة زجاجية تكشف عما هو معروض خلفها من غايات ومقاصدَ وأغراض.

غير أن الإحساس بفقدان اللغة والأسلوب والوقوع تحت هيمنة جماليات البيان والتبيين لا يلبث أن يوشّي لغة القصة بأنواع مختلفة من الزخارف التي تستمد أحياناً من الصور البلاغية الموروثة وتأخذ

(٢٣) كلنا نحب البحر ص ١١٣.
(٢٤) كلنا نحب البحر ص ٤٠.
(٢٥) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٨.
(٢٦) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ١٨.
(٢٧) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٢٥.
(٢٨) محمد حسن الحربي: حكايات قبيلة ماتت ص ٢٣.
(ط الأولى - دار الكلمة - بيروت ١٩٨٧).

صيغة القوالب الجاهزة التي يتم إلصاقها بالأسلوب فتمنحه ضرباً من الجمال المصطنع الذي يواجهنا في أسلوب التشبيه من مثل:

- «الابتسامة الرائقة كالقمر في ليلة الصيف»[29].
- «انطلق بجسده الضامر كالعصا»[30].
- «قطع الممر المعوج إلى مكتب الكيل في ثوان كأنها السنون»[31].
- «ها أنت تراني كالآلة المعطوبة أو كالتيس الخصيّ»[32].
- «يبدو أنفه كزبيبة جافة»[33].

وربما تلبس الأسلوب بصيغ استعارية تكشف عن تأنق لفظي يلتمس منه التأكيد على المهارة في صياغة العبارة والاجتهاد في سبكها وتحويل ما تنطوي عليه من إشارة بسيطة إلى صورة لا تُخفي أثر التكلف ولهذا نجد القاص يكتب:

- «كانت الثواني تحيك حبائلها»[34].
- «أسلمت الشمس نفسها للمغيب»[35].
- «كانت العباءة الأزلية تطرز نفسها بنجوم فضية وهي تلحف الأرض بصبر جميل والفنر على عرشه الخشبي يجهز نفسه ليشكل بقعة صفراء»[36].

بل ربما انطلقت القصة بأكملها من تشبيه حذف أحد طرفيه وتحول إلى استعارة يمعن القاص في «ترشيحها» كما نرى في قصة «الاتجاه»[37]. التي لا تتجاوز تشبيه مصير العالم المضطرب المجهول بمصير ركاب طائرة تقلع إلى جهة مجهولة ولذلك تأخذ القصة بأكملها صيغة الإعلان:

«أيها السادة: تعلن خطوطنا الجوية عن إقلاع طائرتها الكروية في الرحلة رقم ١٩٧٤ من مطار الماضي القريب إلى مطار المستقبل المجهول..» وقد تتحول القصة بأكملها إلى جمل استعارية تتناثر على شكل شظايا وتداعيات لا تفضي إلى شيء.

إن مثل هذا التنميق اللفظي يحمل رغبة في التأكيد على الجهد الذي يمارسه الكاتب في الكتابة فبدلاً من أن يقول «السماء» يقول «العباءة الأزلية» وبدلاً من «غربت الشمس» يقول «أسلمت الشمس نفسها للمغيب» مما يوقع الأدب في شكليات ظنّ أولئك

(٢٩) كلنا نحب البحر ص ٧٠
(٣٠) كلنا نحب البحر ص ٧٥.
(٣١) كلنا نحب البحر ص ٢٦.
(٣٢) كلنا نحب البحر ص ٤٠.
(٣٣) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٤٦.
(٣٤) كلنا نحب البحر ص ٤٠.
(٣٥) كلنا نحب البحر ص ١٤٧.
(٣٦) كلنا نحب البحر ص ٣٦.
(٣٧) كلنا نحب البحر ص ٢٤٣.
(٣٨) عبد الحميد أحمد: البيدار ص ٤٣.

القاصون أنهم غادروها ممن اضطلعوا بعبء التعبير عن هموم الناس وقضاياهم.

* * *

لقد كتب عبد الحميد أحمد في مطلع إحدى قصصه يقول:

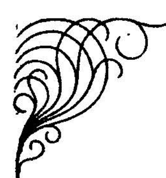
«ليس مهماً من أين تبدأ وكيف تنتهي القصة، المهم هو أن تكتبها، أو تكتب جزءاً منها وسيكتب الآخرون الأجزاء الأخرى».

ولقد كان بقوله هذا يختصر، ببراءة وعفوية وعلى لسان الشخصية التي يكتب عنها، مأزق الكتابة حينما تصبح الأعمال الإبداعية تنويعاً على نص واحد هو الواقع أو العالم الخارجي ويصبح هم الكتاب هو أن يكتبوا هذا النص أو يعيدوا كتابته بعد أن يدركوا أن على كل واحد منهم مهمة النهوض بجزء من هذا العمل، وليس من المهم كيف يبدأ الكاتب ولا كيف ينتهي ولكن المهم هو أن يكتب لأن كتابته تأخذ طابع الواجب الوطني والاجتماعي الذي لا ضير إذا ما نهض لتلبيته أن لا يُعنى بأمره سواه.

وإذا كان ثمة شيء أؤثر أن أنهي به مقاربتي هذه فإنما هو التأكيد على مسألتين: أولاهما أنني حينما أتجاوز كثيراً من جماليات القصة القصيرة في الإمارات وأُوقِفُ مقاربتي هذه على جانب آراه من أشد الجوانب ضعفاً فإنني إنما أفعل ذلك انطلاقاً مما أؤمن به، وتؤمنون به، من ضرورة الترامي إلى فن نقي يكون مستقبله المأمول أكثر إشراقاً وجمالاً من حاضره المنجز وأننا نجتمع هنا، نحن المثقفين، لكي نكون أكثر صدقاً لا كما يجتمع «أولئك» لتبادل التهاني والقبلات بما أنجزوا وما لم ينجزوا وتنفضّ اجتماعاتهم وقد ناقشوا كل شيء إلا ما ينبغي عليهم مناقشته.

أما المسألة الأخرى فهي أن ما قلته عن القصة في الإمارات إنما هو المأزق الذي تشكو منه حركة الإبداع لا في الإمارات وحدها ولا في الخليج فحسب وإنما هي مشكلة أدبنا المعاصر حينما يفتقر إلى التأسيس على رؤية جديدة لطبيعة اللغة ومفهوم الإبداع.

جدة

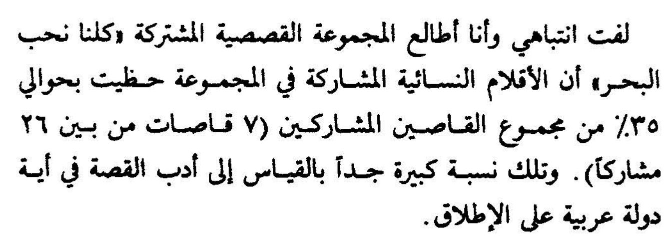


صورة المرأة

في القصة القصيرة في الإمارات

خليل السواحري

لفت انتباهي وأنا أطالع المجموعة القصصية المشتركة «كلنا نحب البحر» أن الأقلام النسائية المشاركة في المجموعة حظيت بحوالي ٣٥٪ من مجموع القاصين المشاركين (٧ قاصات من بين ٢٦ مشاركاً). وتلك نسبة كبيرة جداً بالقياس إلى أدب القصة في أية دولة عربية على الإطلاق.



فحين قمنا في الأردن بتجربة مماثلة، في المجموعة القصصية المشتركة التي أصدرتها دائرة الثقافة والفنون عام ١٩٧٣ بعنوان «ألوان من القصة الأردنية» لم تصل نسبة الأقلام النسائية إلى ٨٪ (٣ قاصات من بين ٣٦ قاصاً). وحتى هذه اللحظة فإن عدد كاتبات القصة في الأردن بالمقارنة مع عدد كتاب القصة لم يصل إلى هذه النسبة.

وقد قادني ذلك إلى محاولة تقصي هذه المسألة وانعكاسها على قضية المرأة في أدب الخليج وخاصة القصيرة القصيرة سواء من حيث المشاركة النسائية في هذا النمط الإبداعي من الأدب أو من حيث صورة المرأة كما تبدو في القصة القصيرة التي تكتبها القاصات من النساء أو القاصون من الرجال.

ووجدت نفسي إزاء ذلك أمام عدد من التساؤلات: هل يعني هذا الكم الكبير (نسبياً) من الأسماء القصصية النسائية أن المرأة في الإمارات قد وصلت مرحلة من النضج الثقافي والإبداعي تؤهلها للإسهام بهذا القدر الكمي في العملية الإبداعية الأدبية.

وإذا كان الجواب بالإيجاب فإن انعكاسات ذلك لا بد أن تكون واضحة ومؤثرة، فالمرأة تظل أقدر من الرجل على معالجة مشاكلها واستشراف معاناتها وبلورة قضاياها وهمومها، وتظل هي الأقدر على تصوير انعكاسات التطور الاجتماعي على وضع المرأة داخل البيت وخارجه.

ثم هل يعني ذلك أن التحولات الاجتماعية التي رافقت مرحلة النفط قد أوصلت المرأة إلى حد من النضج يسمح للقاصة أن تضع مشاكلها ومعاناتها على طاولة التشريح، وبالتالي تصبح هذه المشاكل موضوعاً للتناول الأدبي من قبل الأدباء ونقّاد الأدب أو موضوعاً للتناول العلاجي من قبل الباحثين الاجتماعيين وأصحاب القرار الاجتماعي والسياسي من رجال الدولة؟

وهذه الدراسة لا تطمح بطبيعة الحال أن تقدم إجابات لهذه التساؤلات كما أنها ليست محاولة لتقديم إطار نقدي يظهر التمايز نحو الأحسن أو الأسوأ في التناول القصصي لهذه القضية من قبل كتاب القصة من كلا الجنسين، وأيهما استطاع أن يتناول القضية أو بعض جوانبها بطريقة أكثر نضجاً، سواء من ناحية التناول الفني أو التناول الفكري والاجتماعي.

ولكنها محاولة لإلقاء بعض الأضواء على صورة المرأة كما وردت في بعض الأعمال القصصية في هذا الجزء من الوطن العربي، لأن صورة المرأة في العمل الأدبي، هي انعكاس صادق لحقيقة الأوضاع والعلاقات الاجتماعية السائدة خلال الفترة الزمنية التي تتناولها الأعمال الأدبية المدروسة. ولأن صورة المرأة في نهاية المطاف هي الصورة شبه البانورامية للوضع الاجتماعي السائد برمّته.

وقد قادني الاستقراء العام لصورة المرأة في القصص التي قمت بدراستها إلى تحديد الأنماط الأربعة التالية واعتمادها محاور لدراسة

شخصية المرأة وهذه الأنماط هي:

١ ـ المرأة/ الزوجة
٢ ـ المرأة المطلّقة
٣ ـ المرأة الأم
٤ ـ المرأة قبل الزواج أو المرأة العازبة.

أولاً: المرأة/الزوجة

في هذا المحور تواجهنا المرأة في أكثر صورها بشاعة واستلابا، فهي أما ضحية للتخلف الاجتماعي (الجهل والعادات البالية والفقر) في مرحلة ما قبل النفط أو ضحية الخلل الاجتماعي وفقدان التوازن الطبقي وشيوع الأنماط الاستهلاكية الوافدة في مرحلة ما بعد النفط، أو كلا العاملين معاً[1].

والصور هناك كثيرة ومتعددة، وهي إن اختلفت زواياها ومسبباتها، إلا أنها تظل مع ذلك واحدة، المرأة المقموعة التي لا تتورع عن ممارسة الخيانة الزوجية وارتكاب الموبقات رداً على تصرفات الرجل/الزوج أو انتقاماً من مجمل الظروف التي وجدت نفسها مكرهة على الانخراط فيها. والمؤسسة الزوجية غالباً ما تكون هشة قابلة للانهيار لأتفه الأسباب، إما بسبب حماقات يرتكبها الزوج أو حماقات ترتكبها الزوجة.

ففي قصص هياج لأمينة بو شهاب، عطشى لماجد شليبي، «تصميم» و«عريس وعروس» لمحمد المر، «المفاجأة» لسارة النواف، «المسافة» لليل أحمد، «قالت النخلة للبحر» و«المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد، نجد أن الزوج هو السبب في انهيار الأسرة أو تورطها في الرذيلة، في حين نجد أن الزوجة في قصص أخرى كالفأس لعبد الحميد أحمد وقضية رجولة لعبد الرضى السجواني هي السبب في فساد الأسرة أو شروعها في الانهيار، وفي كلتا الحالتين تتداخل العوامل الاجتماعية ويصبح أبو الزوجة حيناً هو السبب أو الوضع الطبقي المتباين بين أسرة الزوج وأسرة الزوجة، حيناً آخر، وما إلى ذلك من عوامل متشابكة. ونأخذ فيما يلي نماذج لهذه الحالات:

١ ـ في قصة «قالت النخلة للبحر» لعبد الحميد أحمد[2] نجد سلمى زوجة النواخذا وهي تمارس الزنا مع عشيقها سالم، الذي رفض والدها تزويجها له وزوّجها في المقابل للنواخذا سدادا لدين كان قد استلفه منه، وتنجب من سالم ابناً سفاحاً، منتقمة بذلك من أبيها ومن النواخذا ومن وضعها الطبقي المتردي الذي دفعت شبابها وحبها ثمناً له.

٢ ـ في قصة «الفأس» لعبد الحميد أحمد نواجه نمطاً آخر من الخيانة الزوجية، لا نجد في السياق مبرراً له سوى الفارق في العمر بين الزوجين (هو دخل في الكهولة وهي ما تزال في الثلاثينات)، فالزوج سلمان الفلاح الطيب الكادح يحس بذلك، ويردد أن الأرض والمرأة كليهما سرق شبابه (الأرض مثل زهرة يا حسان مثل كل النساء يسرقن شباب الرجال وزبدة قوتهم) تخونه زوجته مع ابن المدينة النظيف المرتب صاحب العطر الجميل والثياب الحريرية والذي يتقن ممارسة الحب، ولكن هل تمثل مثل هذه الذرائع مبرراً كافياً للخيانة الزوجية؟ ولماذا تتحول العلاقات الفلاحية الساذجة النقية إلى كوابيس من الخيانة والتآمر؟

ولقد أحدثت الأنماط الاستهلاكية التي نجمت عن الطفرة البترولية خللاً في العلاقات الاجتماعية وثغرات واضحة في السلم الاجتماعي تشبه الهوة التي يصعب ردمها، وكانت المؤسسة الزوجية أكثر المؤسسات الاجتماعية تعرّضاً لهذا الخلل، فالزيجات غير المتكافئة اجتماعياً ومالياً وثقافياً أدّت إلى إحداث شرخ قاتل في الأسرة، تجد المرأة نفسها مسوقة إزاءها إلى ردود فعل شاذة أو إجرامية، ففي قصة «المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد[3] نجد الفتاة الجامعية وقد أرغمها أهلها على الزواج من خلفان الذي لا يملك من مؤهلات الزوج الكفء غير المال والجاه، فهو رجل بدين كريه يأكل وينام ويخرج وله حين ينام شخير كالمنشار، ومع ذلك فإن نساء الحارة يحسدنها على هذا الزواج، يحسدنها على الذهب والمهر الكبير والفساتين والعطور... إلخ، ولكن ذلك كله لا يساوي شيئاً في عين الزوجة الجامعية التي تريد زوجاً تقيم معه علاقة إنسانية، من هنا تستيقظ المرأة الأخرى في داخلها وتنتقم لنفسها بقطع عضوه التناسلي، ذلك ليس حلاً بطبيعة الحال كما أنه ليس بالعلاج الناجع للخلل والفساد اللذين وقعت فيهما المؤسسة الزوجية، ومثل هذا الموقف نصادفه في قصة «هياج» لأمينة بو شهاب[4] حيث الزوجة القادمة من قاع السلم الاجتماعي إلى بيت الزوج الذي يملك كل شيء فبينما لا تملك هي إلا جمال جسدها يملك زوجها عبد الرحمن موسى كل شيء، إنها مجرد سلعة أخرى تضاف إلى سلعه الكثيرة، وهي كذلك صفقة تجارية رابحة ترسخ علاقات عبد الرحمن موسى بسوق الصيادين.

إن شعورها تجاهه بالامتنان والإعجاب لم يمنحها السعادة التي ترجوها كزوجة، وقد اكتشفت يوماً بعد يوم أن هناك في الجوار من يشابهنها ويعانين مثلها من الشك في رجالهن واكتشفت سر الأسفار المتعددة والهدايا الكثيرة، وحين قررت أن تتصرف وأن تنجو بنفسها

---

(١) انظر دراسة رعد عبد الجليل جواد «المرأة والتغير الاجتماعي في القصة القصيرة في الإمارات» مجلة شؤون أدبية العدد الثاني السنة الأولى.

(٢) السباحة في عيني خليج يتوحش. عبد الحميد أحمد. دار الكلمة للنشر بيروت في ١٩٨٢.

(٣) البيدار. عبد الحميد أحمد. دار الكلمة للنشر بيروت ١٩٨٧.

(٤) كلنا كلنا نحب البحر. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٦، ص ٩.

من هذا الشرك، وجدت أن الواقع أقوى منها وأن التكيف الوحيد الممكن بالنسبة لها هو أن يقتادها زوجها إلى طبيب نفساني.

أما قصة عطشى لماجد أبو شليبي [٥] فهي تقدم لنا نموذجاً فريداً وغير مقنع لانهيار المؤسسة الزوجية، فإذا كان مقت الزوجة لزوجها الضعيف المستلب الشخصية يشكل في نظرها مبرراً لخيانته، فإن القاص لم يقدم لنا المبررات الكافية لإقناعنا بالأسباب التي أدت إلى رضوخ الزوجة وقبولها بهذا الواقع الكريه، لماذا قبلت بهذا الرجل التابع المسلوب الإرادة زوجاً لها؟ ولماذا لم ترفضه حين تبيّن لها ضعفه واضمحلال شخصيته إزاء صديقه (أبو السعيد)؟ هذه القصة لم تقدّم لنا مبررات اجتماعية أو حتى فنية لانهيار المؤسسة الزوجية!

وفي قصة «المفاجأة» لسارة النواف تواجه الزوجة سلمى زوجها وهو متلبس بالجرم المشهود ومع من؟ مع صديقتها نورة الفتاة العزباء التي تعاني من الفراغ (سجينة في البيت لم يسمح لها والدها بإكمال دراستها وتنتظر أن يزوجها لرجل لا تعرفه) ولأنها حبيسة منزلها فهي لا تجد غضاضة في أن تسلي نفسها، وتستجيب للمعاكسات الهاتفية، أما الزوج الذي اتخذ من الهاتف وسيلة للمعاكسة وتزجية الفراغ فهو المسؤول هذه المرة عن تحطيم المؤسسة الزوجية، أو بداية انطلاق المرأة لتحطيمها. فسلمى ترد على زوجها بنزع الحجاب الذي كان قد فرضه عليها، وذلك يعني أنها قررت التمرد على سلطة الزوج وما يفرضه عليها من قيود اجتماعية.

وفي قصة «المسافة» لليلى أحمد [٧] يتحمل الزوج أيضاً مسؤولية تحطم الأسرة وانفراط شملها، فالزوج ظل مشغولاً عن زوجته بحب المرأة الأخرى التي فضلت عليه رجلاً آخر وتزوجته ومع ذلك ظل متعلقاً بها، متجاهلاً زوجته المخلصة التي تظل ساهرة في انتظار عودته، دون أن يحس بوجودها أو حتى يراها، وحين يلتقي بالمرأة التي يحبها بعد وفاة زوجها يكتشف أنها لم تعد تصلح زوجة له، وأن حبه لها لم يعد قائماً، فيهرول إلى زوجته الوفية ليجد أنها قد تركته إلى الأبد.

أما قصة «قضية رجولة» لعبد الرضى السجواني [٨] فإن الزوجة وبناتها يصبحن السبب فيما يلم بالأسرة من تعاسة وتمزق، فالنزعات والمتطلبات الاستهلاكية جعلت من المرأة وبناتها كائنات شاذة متهتكة لا يردعهن رادع عن الخروج أو التسكع في الشوارع أو الخروج مع أصدقائهن متجاهلات بذلك مشاعر الأب وإرادته، وحين تكثر أقوال الناس «إنه ليس برجل، لقد ركبت عليه، إنه لا شيء، أصبحت هي الآمرة الناهية، حتى بناته لا يقدر عليهن» يقرر

(٥) المصدر السابق. ص ١٣٤.
(٦) المصدر السابق ص ٢٦.
(٧) المصدر السابق ص ١٣٠.
(٨) المصدر السابق ص ٨٧.

أن ينتقم لرجولته وأن يعيد زوجته وبناته إلى جادة الصواب، فيستعمل عضلاته ويحشرهن في زريبة الغنم يتلقين نطحات التيس.

الزوجة عامل إيجابي:

وتمثل شخصية الزوجة في قصص محمد المر باستمرار العامل الإيجابي وعنصر الخير في الخلية الزوجية، فهي الطرف الذي يتحمل الظلم الاجتماعي واستبداد الزوج وعنعناته ومزاجيته، إنها «جمل المحامل» كما يقول المثل الشعبي الفلسطيني، ففي قصة «تصميم» [٩] مثلاً نجد الزوجة الوفية المخلصة التي تعنى ببيتها وأطفالها وزوجها دون أن تتطلب مكافأة أو أجراً سوى رضى الزوج واستمرار سعادة الأسرة، وفي المقابل نجد الزوج المشغول بعشيقته عن بيته وزوجته وأطفاله، وحتى في لحظة تأنيب الضمير والإحساس بالتقصير والذنب تجاه زوجته المريضة، وتصميمه على التوبة، نراه يضعف لأول مكالمة هاتفية من عشيقته فيترك أطفاله ويهرول لأول موعد تحدّده له عشيقته.

ومثل هذه الشخصية الوادعة المستكينة للمرأة، بل الأكثر وداعة واستكانة واستسلاماً للقدر الأسري الظالم أو الظروف الاجتماعية القاسية، نجدها في قصة «أحوال قلب» لمحمد المر أيضاً [١٠] فعائشة التي طلقت مرتين وذاقت الأمرين مع كلا الزوجين الكريهين، الأول تحملت منه صنوف الأذى البدني، والثاني صنوف الأذى الكلامي المهين حتى العظم، إلا أنها لا تتوانى في التجربة الثالثة عن التضحية بحبها لفتى أحلامها، ذلك النجم الرياضي الوسيم فتقبل بالزواج من والده الكهل ربما لأنها أرادت أن تظل قريبة من «فتى أحلامها» وهي بذلك تعرض نفسها «مختارة» لتجربة زواج أخرى قد تكون أقسى وأكثر عرضة للفشل من سابقتيها.

هل هي من الطبيعة الخيرة في المرأة أم هو استمرار خضوعها للأعراف الزوجية التقليدية، أم إحساسها بالنقص والقصور إزاء الزوج الأكثر اقتداراً وهيمنة؟

أما في قصة «عريس وعروس» لمحمد المر أيضاً [١١] فإن الأسرة تنهار رغم كل مظاهر السعادة الحقيقية التي كانت تسودها، الزوج الناجح ذو الوظيفة المرموقة والثقافة الجيدة، والزوجة المخلصة الوفية وربة البيت الناجحة، ويكون انهيار الأسرة لسبب تافه وهو اعتراف الزوجة بأنها لعبت لعبة عروس وعريس مع راشد ابن خالته وأحد أصدقائه المقربين رغم أن اللعبة كانت بريئة خلافاً لنفس اللعبة التي كان الزوج قد مارسها مع إحدى الفتيات التي أصبحت موظفة في الشركة التي يعمل فيها، ومثل هذا السبب لا يمكن في الأحوال السوية أن يشكل سبباً لانهيار أسرة متماسكة. وهكذا نلاحظ من النماذج التي استعرضناها لصور الزوجة والأسرة أن مؤسسة الزواج

(٩) ياسمين. محمد المر. مطابع البيان التجارية. ص ٤٩.
(١٠) المصدر السابق ص ٦٣.
(١١) المصدر السابق ص ٨٧.

هي بشكل عام هشة وقابلة للانكسار، وسواء أكان السبب في ذلك هو الزوج أم الزوجة فإن المحصلة الأخيرة إن خللاً ما ينتاب هذه المؤسسة الاجتماعية وأن هذا الخلل زاد استفحالاً من جراء المتغيرات الاجتماعية الجديدة التي جلبتها مرحلة النفط.

المرأة المطلّقة:

والمرأة المطلقة نجدها غالباً أسوأ حالاً من المرأة المتزوجة في الأسرة غير السوية أو الأسرة التي توشك على الانهيار، فالمطلّقة هي بالضرورة حصيلة أسرة منهارة، لأن المجتمع غالباً ما ينظر إلى المطلّقة نظرة ريبة أو نظرة اتهام، باعتبارها المسؤولة عن عملية الطلاق، أو نظرة دونية تتعامل معها وكأنها مرشحة لأن تكون «مومسا».

تلك هي النظرة التي نجدها لدى عبد الحميد أحمد في قصة الجدار [١٢] فليلى المطلقة عمرها ١٨ عاماً، وحيدة أمها تلهث وراء همومها الصغيرة، لا ندري سبباً لطلاقها، ولكن الناس يتكلمون عنها بالسوء، وحين يكثر الكلام تضطر لترك عشيقها إلى غير عودة. المبرر الوحيد الذي قدمه القاص لطلاقها هو قوله تبدو المسألة عادية في مجتمع وثني».

ومثل هذه النظرة نجدها في قصة «اختلاف» لمحمد المر[١٣] فالأنثى المجروحة من زواجها الفاشل كانت تتسلى مع سالم الذي توهم بأنها تحبه فعلاً فانخرط معها في تجربة حب صادقة اعتقاداً منه بأنها وفية ومخلصة ولكنه يفاجأ أخيراً بتركها له وذهابها مع أحد زملائه في العمل.

وفي قصة أمينة عبد الله «ظهيرة حامية»[١٤] نجد صورة أكثر بشاعة للمرأة المطلقة، فهي تتحول إلى مومس تعد أن تركت زوجها «كان لي زوج يمزق جسدي بعقاله» وحين أصبح بالإمكان أن تجد لها زوجاً بديلاً وهو سائق التاكسي الذي قرر بينه وبين نفسه أن يكون لها نعم الزوج المحب واللطيف أصرت هي على مواصلة السير في طريق الدعارة والارتماء في أحضان الرجل النجس وغير الآدمي «سلطان بن أحمد».

أما قصة «النشيد» لسلمى مطر سيف [١٥] فمن الواضح أن الطابع الأسطوري الذي أضفته المؤلفة على «دهمه» بطلة القصة لم يحل دون جعلها موضعاً للاتهام والنبذ من قبل المجتمع ـ لأن ما تمارسه من طقوس يظل غريباً على الأعراف الاجتماعية السائدة ـ فهي الشريرة العاهرة ذات السمعة السيئة والأبناء السفاح، وكون الرجال يتهافتون من حولها في السر والعلن لا يمنحها الاحترام الاجتماعي السوي، لأنها موئل اللذة المحرمة في العرف الاجتماعي السائد.

المرأة الأم:

تبدو شخصية الأم كما وردت في معظم القصص محاطة بهالة من الاحترام والإجلال والتقديس، فهي منبع الحنان وبؤرة الاشتياق ومصدر الإلهام، والإنسان المرجع لأوامر الخير والنواهي عن الشر ولم أجد في كل القصص التي قرأتها ما يشذّ عن هذه القاعدة.

إن عبد المحميد أحمد في قصة «رجل من بنغش» [١٦] يعطي الأم هالة فريدة من القداسة والاستثناء والتبجيل يقول:

«النساء لألىء لا تخرج من أردافها إلا عند الزواج في «بنغش» أمي هي المرأة الوحيدة التي رأيت منها الوجه والكفين فقط، وطفا وجهها بتقاطيعه الذاوية فوق سطح أفكاري فتحدرت دمعة ساخنة إلى أعماقي (كيف تجرؤ أفكاري الأثمة على استحضار وجهها الطاهر في هذه اللحظة المليئة بالرعونة والحماقة.).

وفي قصة «آل مغضوب برسم البيع» لعبد الحميد أحمد أيضاً[١٧] نجد الأم وهي تمثل أداة الزجر والنهي عن المنكر بعد وفاة الأب: قالت لك أمك هذا الصباح غاضبة ثائرة: «إن جئت الليلة مخموراً فلن تنام في البيت أنت فاسق عاق لو كان أبوك حياً لما أسعده أن يراك تسكر كل ليلة وتنام النهار بلا عمل.».

ومثل هذا نجده أيضاً في قصة «رائحة العطش»[١٨] حيث تمثّل الأم نداء الفضيلة والصوت المنقذ من حمأة الرذيلة والدعارة، فهي تدفع ولدها للزواج من شريفة ابنة عمته في حين يظل هو على إصراره، وحين يستبد به القرف من الدعارة نراه يعود إلى البيت وإحساس عارم بالقيء والسموم يملأ جوفه، فيلتفت إلى أمه قائلاً: متى تريدين أن نذهب لبيت عمتي كي نخطب شريفة؟؟

أما علي أبو الريش فهو يجعل من الأم قصة الوجه الآخر[١٩] مصدراً للإلهام والإبداع، فالأم هي التي تدفعه للكتابة عن الكادحين المعذبين، ويجعل من أمه المرأة التي تقف وراء إبداعه وتفوقه، «تذكرت كلام أمي: سيكون لك شأن عظيم» جاءتني أمي راكضة، وضعت الفنجان ووقفت قبالتي، ابتسامتها العذبة كانت تريحني كثيراً، أشعر بلذة فائقة عندما ترمقني بعينيها ذات الشعاع الحاني، وراء كل عظيم امرأة، أمي تريد أن أكون عظيماً، لذا تقف معي في مثل هذه المواقف.»

---

(١٢) السباحة في عيني خليج يتوحش. عبد الحميد أحمد. دار الكلمة للنشر بيروت ١٩٨٢.

(١٣) ياسمين. محمد المر. مطابع البيان التجارية ص ٤١.

(١٤) النشيد. قصص من الإمارات منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي واللجنة الدائمة لمناصرة المقاومة الوطنية اللبنانية ص ١٣.

(١٥) المصدر السابق ص ٥٢.

(١٦) السباحة في عيني خليج يتوحش ص ٩٩.

(١٧) المصدر السابق ص ٤٣.

(١٨) المصدر السابق ص ٩١.

(١٩) كلنا نحب البحر ص ١١٤.

أما في قصة أغنية بيضاء في ليل دامس لعبد الحميد أحمد ففيها تكون الأم الصدر الحنون والحضن الدافىء والملاذ الأخير لابنها الذي يعاني من الاضطهاد والتسلط والعنف. وهو العنف الذي يمارسه ضده زوجها (ليس والده) إنها المعاناة الدائمة لأبناء الزوجة من زوج الأم، بل أن الأم في هذه القصة تتحمل الإيذاء والقسوة من أجل ولدها.

ونمط الأم هو النمط السائد في المجتمعات العربية، حيث تضطر الأم (غالباً) إلى منح نفسها لزوج جديد، ولكنها لا يمكن أن تتخلى عن أبنائها حتى لو تعرضت من جراء ذلك لمختلف صنوف العنت والإيذا.

وهكذا فإن شخصية الأم تظل إيجابية ونموذجاً للإشعاع الإنساني وموضعاً للاحترام والتقدير والقداسة.

المرأة قبل الزواج:

ثمة نمطان رئيسان للمرأة/ الفتاة التي هي في سن الزواج وما تزال تنتظر، النمط الأول وهو في الغالب الذي سبق مرحلة النفط أو عايشها دون أن تطاله التغيرات الاجتماعية والثقافية التي واكبتها، وهذا النمط ينتمي إلى الأسرة التقليدية التي لن تفتح أمام الفتاة فرص التعليم بل ولم تعطها حتى فرصة مبارحة المنزل، والفتاة في مثل هذا الوضع غالباً ما تكون مسلوبة الإرادة عاجزة عن اتخاذ القرار الحر في اختيار رفيق حياتها أو حتى إبداء رأي ما في مثل هذا القرار المصيري، وهذا النمط من الفتيات نصادفه في العديد من القصص ولكن بدرجات متفاوتة من الاستلاب والتبعية، ففي قصة ضحية الطمع لعلى عبيد علي[٢٠] تتحول خديجة نتيجة لطمع والدها ومغالاته في طلب المهر إلى عانس، ثم إلى كومة من بقايا امرأة كانت مضرب المثل في الجمال والحسن، بعد أن غادرها الخطّاب واحداً إثر آخر.

وفي قصة المفاجأة لسارة النواف[٢١] تجد الفتاة نفسها مجبرة على الاستجابة لمعاكسات الهاتف، إذ ليس أمامها خيار آخر ما دام والدها قد حرمها من التعليم وأوصد عليها الأبواب، ولماذا لا تسلي نفسها مع هذا الذي يواصل الاتصال بها وهي لا تعرف عنه شيئاً، إلى أن تكتشف في نهاية المطاف أنه زوج إحدى صديقاتها.

وفي قصة «قراءة داخلية» لمحمد حسن الحربي[٢٢] تحس الفتاة أنها تحولت إلى سلعة رخيصة حين تعرض نفسها على أحد الخطاب فيقول بأنها عانس، هي تحس أن العمر يمضي بها دونما رجل، دونما طفل تقبله أو تمسح بيدها على رأسه، «يا حصّة، أنا أتحول إلى سلة تمر تدعكها الأقدام ماذا لو كان هناك رجل أفتح له الباب وأقول له هيت لك».

ولكن ماذا الذي أوصلها إلى هذا الدرك؟ إنه المجتمع ـ هكذا يقول المؤلف.

أما في قصة الرحيل «لشيخة الناخي»[٢٣] فإن حصيلة الكبت الاجتماعي المتمثل في قمع الأب وتسلطه تدفع بالفتاة إلى الارتماء في أحضان الموت فيما يشبه الانتحار، فقرارها اللحاق بفتى أحلامها بعد أن رفض والدها تزويجها له بسبب التفاوت الطبقي بين الأسرتين قادها إلى الموت وهو ليس بأسوأ من النهاية التي انتهت إلى خديجة في قصة «ضحية الطمع».

ومثل هذه النتيجة نصادفها أيضاً في قصة «آل مغضوب برسم البيع» لعبد الحميد أحمد[٢٤] فوالد عائشة الذي ينتمي إلى الطبقة المتميزة مالياً يرفض زواجها من الشاب الجامعي المثقف خريج كلية الهندسة من إحدى الجامعات الأوروبية، لأن هذا الشاب لم يجد عملاً في مجال تخصصه (وجد عملاً مساعداً لأمين المستودعات) وبذلك تتحطم علاقة الحب التي كانت قائمة لفترة طويلة بينه وبين عائشة، وينتهي عبد الله إلى الجنون حيث يعرض نفسه للبيع في ساحة عامة.

والغريب أن الفتاة في القصتين الأخيرتين تكون على قدر من العلم والثقافة، يمكنها في القصة الأخيرة من تبادل الرسائل مع حبيبها الذي يواصل دراسته في أوروبا، ومع ذلك فهي لا تملك أن تغير شيئاً في قرار والدها رفض زواجها من عبد الله.

أما النمط الثاني فهو نمط الفتاة المثقفة العصرية التي استطاعت أن تملك مقادير الأمور وتمكنت من إكمال دراستها الجامعية بل واستطاعت أن تقنع أهلها بقدرتها على العمل في الخارج بعيداً عن بلدها، ومثل هذا النمط نجده في قصة ظبية خميس «بعد الخامسة مساء»[٢٥] فالبطلة تعيش في لندن، وتعمل في الصحافة وترتاد المقاهي والحانات، ولا تجد غضاضة في أن تلبي دعوة رجل أوروبي إلى فنجان قهوة، ونراها قادرة على إدارة الحديث وعلى الرفض والقبول بنضج تام بل وأكثر اتزاناً من الشبان الذين ذهبوا للدراسة في أوروبا وارتموا هناك في أحضان المومسات، عبد الله مغضوب في قصة «آل مغضوب برسم البيع» لعبد الحميد أحمد، وسعود مغضوب في قصة «عصافير الشتاء» لمحمد حسن الحربي، وعلي في قصة «جيني» لعبد الحميد أحمد، وبطل قصة «على حافة النهار» لعبد الحميد أحمد أيضاً.

وبعد، لقد حاولت في هذه الدراسة أن أتقصى نماذج المرأة كما

---

(٢٠) المصدر السابق ص ١١٧.
(٢١) المصدر السابق ص ٢٦.
(٢٢) حكايات قبيلة ماتت. دار الكلمة للنشر. الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٧.
(٢٣) كلنا نحب البحر ص ٤٩.
(٢٤) السباحة في عيني خليج يتوحش ص ٤٣.
(٢٥) كلنا نحب البحر ص ٥٨.

وردت في القصص القصيرة التي استطعت الوصول إليها، وهي نماذج غطت إلى حد كبير الحالات الاجتماعية المتعددة للمرأة قبل الزواج وأثناءه وبعده، وإذا كنت قد أسهبت في الحديث عن المؤسسة الزوجية والآثار والتفاعلات الاجتماعية التي أحدثتها فيها مرحلة النفط سلباً أو إيجاباً، فإنني حاولت أن أقدم في الوقت نفسه تقصياً لأحوال المرأة بعد الطلاق ونظرة المجتمع إليها، وهي نظرة سلبية، غالباً، رغم أن المرأة لا يكون لها في معظم الحالات ضلع في عملية الطلاق بل إنها الضحية باستمرار لمثل هذا الجرم الاجتماعي.

صورة المرأة في القصة القصيرة في الأمارات لا تبدو مشرقة، رغم الاستثناءات القليلة التي نعثر عليها، والتي لا تخلو في الغالب من مغالاة، كما في قصة «هطيل والعفري» لمحمد حسن الحربي وقصة الرحيل لشيخة الناخي وقصة السباحة في عيني خليج يتوحش لعبد الحميد أحمد، ومعظم قصص محمد المر.

وتظل هذه المحاولة خطوة أولى نحو دراسة أكثر شمولاً لهذا الجانب البالغ الأهمية من جوانب القصة القصيرة في الإمارات.

قصة

الليل والورد

محمد حسن الحربي



يغرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراني معك وحدك، في الداخل، شمس نهار. يغيب هذا الخارج بكله عن قلبي وعيني، يقذفني بكلي إلى كلي، فيلملم بعضي بعضي، ليتماسك في وجه الوحدة الأليمة، في غرفة تبدو قبراً مختلفاً عن كل القبور، متميزاً عن كل القبور، يأخذ اختلافه وتميزه من اختلاف ألمي عن آلام الناس، وتميز حزني عن أحزان المخلوقات كلها في هذا الكون الفسيح، الضيق، المقبرة؛ هذا الكون المملوء بالأحياء، الخالي من الأحياء، الفارغ من أي حياة.

معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرفتي من هذا الخارج، هو يغرق في ليله الميت، وأنا يشيعني هذا السكون المطبق، المخيف من حولي. إلى موتي البارد داخل هذي الجدران الأربعة، داخل هذا الجسد. تبترد روحي فتصقع مثل عصفور في ليل شتاء مطير؛ لا أحد هنا، لا أحد هناك، ولا أحد في أي مكان، إلا أنت تجعلينني في الداخل شمس نهار. تستمعين إليّ كأجمل امرأة صديقة التقيتها في حياتي القصيرة، الطويلة، الطويلة. أنت سيدة جليلة مثلي، بإشارة من طرفك تخرج الشمس من الأرض على السماء، وبإشارة يغوص القمر على الأسماك في البحر. كم تؤانسينني أيتها السيدة الجليلة، كم تأنسك روحي الباردة المرتجفة. كل ليلة، عندما التقيك، يتوقف هذا الشخب المؤلم في قلبي وتنفرش ضلوعي. أنت، أيتها السيدة الجليلة، أيتها الجليلة، وحدك أحبك. وحدك الباقية على حبي. أنت الجليلة الوفية، البديعة اللطيفة، رائعة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب. سامية الروح. أنت، أيتها السيدة الجليلة، الوفية، البديعة اللطيفة، الرائعة الشفيفة، النقية القلب، العالية الروح. أنت وحدك حبي والآخرون كرهي. وحدك جنتي والآخرون جحيمي. أنت اختصار الوجود في وجه قمري وديع. اختزال الحياة في مساحة يمتزج فيها أبيض بأصفر رائق. أيتها السيدة الجليلة، عالية المقام، ما أجملك. كم أنت جميلة مثلي. أي سر في عينيك الواسعتين. أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحمر عليل. كم هو مرهف قدك، يانع مثل نضوج جسدي الفائر، مهيب يختصر المدى ويحسر العين عما هو موجود سواه. أيتها السيدة النضيرة، أي رحم شكلك؟ من أين ترى بدؤك، أين منتهاك؟

بلا حركة تجسدين فعلاً.

بلا كلمة تكتبين قصيدة.

بلا ماء طوفانك.

... وتضيع الجهات ساعة بدء الرحلة معك، ساعة بدء الرحلة معي.

لا أدري كيف أبدأ حديثي معك، فأنا امرأة مثلك أيتها الجليلة؟ تعالي، تعالي أحدثك عن نفسي. أراني مدفوعة للكلام إليك: في داخلي، أيتها السيدة النضيرة، انشراخات رهيبة تصدأ لها نفسي، ولا أكاد أفكر معها في هذا الوجود، أصير عمياء لا أراه. شروخ، يا سيدتي الجليلة، أحسها تتوالى في حدوثها ولا أطيق احتمالها، إنها، إنها كما انهدامات قوية لها دوي يضج لها رأسي، وأفقد معها اذني فلا أسمع. أخاف منها على نفسي كثيراً. أنا لا أعرف مصدرها. إني أعيش تأزماً لا أقدر على الحكي عنه أو فيه إلى أي أحد إلاك، الوحيدة في عالمي. إنه يرتفع شيئاً فشيئاً، يصل ذروته.

أيتها السيدة الجليلة المقام، صار مؤكداً أني سأدفع ثمن الذي يجري مرضاً لا يفيد فيه علاج، وربما موتاً مفاجئاً.

كنت، قبل بدء الانهدامات، أرقب صحتي بافراط؛ أتحرك كثيراً، اتغذى، وأنام طويلاً، صارت المسألة الآن صعبة علي. تدابرنا أنا ومزاج الاقبال على الحياة التي كانت يوماً ممتلئة، صرت، كما ترين، أشكك بجدوى الحياة، بأن لي هدفاً يستحق أن أعتني له بنفسي، ولِمَ أهتم؟

أنا لا أتهم نفسي بالكذب ظلماً؛ أراني مظلومة بالذي يحدث لي: هل لديك تفسير لهذا؟ كم الذي يحدث لي قاس إلى حد الموت. الموت ربما أهون علي منه. اكتشف، أيتها الجليلة، أني اكتشف، يوماً بعد يوم، أني لست قوية لأتخذ أي قرار، أي قرار أفصل فيه بين عاطفتي ومصلحتي في هذي الحياة. أسألك، فأنت مجربة: ترى هل يندفع أحدنا إلى شيء دون أن يجد فيه إشباعاً ما؟.

دائماً، نعم، دائماً، صدقيني أيتها العالية الروح، تختلط علي هذي المسألة تجاه أمور تنهض أمامي هكذا فجأة بلا مقدمات. الأمر المحزن الآخر، أيتها الصديقة، أن الانسان، وأنت مثلي إنسان، يتهيب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل إلى المشاركة، هؤلاء، لو تدرين، جحيم لا يطاق، إنهم لو عرفوا ما أريده، ما أحدث نفسي به، فلن يصغوا إلي بحيادية. صدقيني أنهم لا يحبون أمثالنا، أنا وأنت، إلا إذ كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري. يا صديقتي الوفية الحقيقة أقولها لك؛ إنهم كانوا ينظرون إليّ كمزيج من الليل والورد، وكلما كنت أقترب منهم بمزيجي هذا، يقولون (إن القمر يقترب) لكنهم أحرقوا أشياء كثيرة داخلي تصعقني إن تذكرتها. الآن. كنت ألتذ لافتتانهم بي، لأني كنت أحسب أن هذا الافتتان قوة تزيد فيهم حب الجمال، لكن، وهذا ما يفجعني، ولد عقابي من رحم لذتي الصغيرة هذه، وعلمت، بعد زمن، أن حبهم لي هو تكشيرة انتهت، يا سيدتي، انتهت... بتثاؤب مغرق في الاملال... إنه فصل آخر من المهزلة هذي التي ابتسم لها ألماً.

أنا، وقد لا تلاحظينه، دائمة البسمة، لأني دائماً أراني أمام مهزلة بشرية لا تكاد تنتهي فصولها أبداً. دائماً أراهم يضحكون، لكن بعد سنوات وسنوات، اكتشفت أنهم يضحكون من صعوبة البكاء...

أمري غريب، أليس كذلك؟ لكن الأغرب هو أمرك أنت. تعالي، قولي لي: أليس لك فم ولسان وشفتان، مثلهم؟ أليس لك قلب لا يتسع لكلام، وصدر لا ينغلق على بوح؟

أنا أدري أنك مثلي؟ لك قدرة على فعل ما أفعله، لكنك لا تودين عمل شيء غير سماع ما أقوله، غير ما أشكو لك منه، لأنك، ببساطة، لا تريدين أن تكوني جحيماً مثلهم، مثل هذا الخارج الهارب مني بصلفه وعناده، بعماه وغطرسته، الخائفة منه بضعفي على مواجهته، بكرهي له كله بلا تفاصيل... وهل مهمة التفاصيل لجسم مكروه من رأسه (السمكة تفسد من رأسها).

بصمتك الموشك الكلام، بوجهك الحاني، وبعينيك البريئتين مثل السماء، صرت سيدتي القريبة من قلبي، صرت الحبيبة، مكانك إلى جانبي هنا، سريرك عند سريري، تطلين علي بصمت مثل كلام جميل، وبصمت ترقبين حواراتي الجسدية في ليلي العجيب، ونهاري المنفلت من حسبة الزمن.

آآآآه يا سيدتي، آه. أنا أبكي بدمع أكثر ملوحة من دمع أي أحد. أنا أتألم من قرن كامل، من قرن، منذ الآه الأولى التي خرجت من شفتين لبشر مثلنا، أنا وأنت، آه يا سيدتي، آه. أنا لا أدري عما أتحدث، أثقلت عليك... أثقلت. هل تسمّين حديثي هذا هذياناً، عبثاً؛ لا بأس، فليكن، سمّيه ما شئت، فأنا لن أتوقف عن الكلام، ولم أتوقف عنه؟ أنا أحب الحياة، أنا مخلوقة لأحيا، انظري إلى هذا الجسد المتماسك، هاه، أنظري... انظري، لا أحد هنا غيرك، دعيني أتفحصه معك وأنت احكمي، فأنا أثق بكل ما تقولينه. لحظة واحدة من فضلك قبل أن تتكلمي، لحظة واحدة كي ألقي عني هذي الملابس الهم. انظري... ما رأيك؟ قولي أيتها الجليلة، أرجوك ماذا ترين؟ حتى نفسي لم تصدأ، عواطفي لم تصدأ.

أصمت الآن لأستمع إليك، تكلمي أيتها الطيبة القلب، الشفيفة، يا صديقتي. . . . .

أصمت الآن كي تتكلمي، تكلّمي، قولي الحقيقة مثلما قلتها أنا قبل قليل، قوليها ولا تتحرجي من شيء.

. . . .

لا، لم أنغلق على نفسي، ولم أنطو. لم يبتلعني الحزن في جوفه ويلفني بدفئه البارد. أنا أوافقك (مثل كهف في جبل ثلج هو جوف الحزن الكبير) لكن قلبي ليس قلب راهب، أيتها السيدة الجليلة، ليقبل بالتلذذ أن يصير ذبيحاً. وإلى متى الانتظار؟ أو تريدين أن أجلس حياتي كلها أغزل للصبر ثوباً، أو ليس غير الدموع أمامنا عندما تتكسر الأحلام؟ لم أترك الحزن يغضني ويفعل بي ما يشاء بعد أن فعل الأشتهاء العنيف ما يشاء؟ صحيح أن لذاك يومه الذي اغتيل فجأة، لكني، أيتها الجليلة، لن أدع نهار ما بعد الفجاءة المفجعة ينال مني. كيف تريدينني روحاً تعبة بعد أن كنت سيدة التعبير؟

كنت أسبر اختلاجات الناس واحساساتها، ألتقط كل ما في نفس أحدهم: نأمة حزن، رغبة انتشاء أدخلها ارتجافها العنيف. وجوههم كانت تنبئني بكل ذلك فأستجيب لمن أشاء وألتذ. الآن، الآن، الآن أيتها السيدة الجليلة، الآن أنت وليس غيرك تقولين ما يجتاحني بشميمه المميت من كلام، تريدين منح هذي الرائحة القاتلة ثباتاً، وحدة، لتدمير البقية الباقية من كياني.

هل أنت مثلهم جحيماً، جحيماً في قربي، بجانبي، وسط أشيائي الصغيرة الحميمة، بيني وبين جدران غرفتي.

. . . .

تعالي لأقبلك، تعالي لنبقى صديقتين جليلتين، فلولاك أيتها المرأة الشفيفة لمتّ من زمن.



بنية المرآة النرجسية

في قصة (الليل والورد) لمحمد حسن الحربي

حاتم الصكر



- «أي نار سيسوس، أيها الصبي الساذج، فيم محاولتك القبض على صورة خادعة؟

إن ما تراه ليس سوى الظل الذي أحدثه انعكاس صورتك على الماء...

- ويلاه إنّ ذلك الصبي الذي يتراءى لي ليس غيري أنا. إن صورة وجهي لا تخدعني. إني أحترق بنار حبي لنفسي. وإنني أشعل بنفسي النار التي أشعر بها...»

(*) أوفيد / مسخ الكائنات

١ - فائض النشأة وحداثة السرد:

تقوم دراستنا هذه، على تحليل قصة محمد حسن الحربي القصيرة (الليل والورد[١]) احتكاماً إلى قوانين السرد القصصي ومستوياته وتجلياته البنائية محاولين استنطاق الخطاب المتحقق، غير مغفلين ما أخفاه المبنى وغيّبه. مستثمرين تقنيات الحداثة القصصية التي تحك بها قصة الامارات المعاصرة رغم ما نقرأ من دعوات تذكرنا بأن نشأة القصة في الامارات حديثة العهد «وأن عمرها قصير»[٢] مقايسة إلى ظهور القصة في أقطار عربية أخرى، مما يدعو إلى الشك حتى في مستواها ويتساءل إن كانت «هناك قصة ناضجة في الساحة المحلية كشكل من أشكال التعبير الفني»[٣].

وتحيلنا تلك الدعوات إلى ظروف خارجة لا نجدها مانعة لظهور قصة فنية حديثة. فالعزلة والنشر المحدود وغياب الموروث القصصي المحلي، تلغيها - كمبرّرات - ما تؤمنه النماذج القصصية العربية، وما تستثيره التجارب التجديدية من تفاعل. إن تحديد أوائل السبعينات كبداية لكتابة قصة فنية حديثة في الامارات يجب ألا يكون حائلاً دون المطالبة بمزايا سردية، لاحظ الباحثون ضعفها من خلال تركيز المحاولات القصصية المعاصرة على (الوصفيات والسرديات وعلى طريق الحكاية)[٤]. إننا لا ننتظر أن تمر قصة الامارات بدورة حياة أولية، وكأنها غير مسبوقة بتجارب عربية مجاورة وذات أثر. بل نفترض أن ثمة عوامل تسرع الولادة، وتختصر مراحل النمو، وتنقل بالتأثير مزايا فنية حديثة يتطلبها السرد، ولا يغني عنها القول بحداثة العهد ومتاعب النمو أو العزلة الحضارية.

(*) أرجو مخلصاً مطالعة القصة - التي سبقت هذه الدراسة - قبل قراءة الدراسة.

(١) الليل والورد - محمد حسن الحربي - قصة - مجلة (شؤون أدبية) السنة الثانية - العدد ٦ - صيف ١٩٨٨. ص ص (١٩٨. ٢٠١).
أرجو ملاحظة فهرست العدد حول العنوان.

(٢) و٣ - كلنا. كلنا. كلنا. نحب البحر - قصص قصيرة من الامارات - المقدمة ص٥ ط ١ - ١٩٨٦ - اتحاد كتاب وأدباء الامارات. ودراسة الاستاذ عبد الحميد أحمد في الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في الامارات. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات - ط ١ ١٩٨٩ ص ١٣.

(٤) الخروج من البحر - رواية نقدية للقصة القصيرة في الخليج العربي - رعد عبد الجليل جواد - ط ١ (١٩٨٧ - مطبعة دار الشعب - القاهرة - ص ٤٥.

ولا نشك في أننا نعيد بهذا الاعتقاد، هيبة الوعي القصصي الذي يمتلكه القاص وهو يختار أدواته ويتجه إلى حقله الكتابي والابداعي.

وهذا كفيل بتعويض التأخر الزمني، واستثمار ما أسميه فائض النشأة مما يفترض تجنيب قصة الامارات عثرات البداية التجريبية وأطوار النمو البدائية.

أما ما نراه من كتابة قصصية لا تستجيب لشروط الحداثة السردية، فتفسيره يكمن في ضعف الوعي بالعلاقة المفترضة بين القصة والعالم أو تخلف النظرة إلى القصة كتابع ذليل للواقع يعكس حالاته ويوثقها بتبعية.

٢ ـ الليل والورد:

ثنائية الخارج والداخل

تقوم قصة محمد الحربي (الليل والورد) على ثنائية الخارج والداخل أو العالم والذات. بدءاً من العنوان، الذي يقابل الليل والورد. ومن المدخل الذي ينشطر فيه الكون إلى خارج «يغرق.. في موته الأسود» وداخل يضيء كشمس النهار.

ولإحكام ثنائية الخارج والداخل، جعل القاص القصة بضمير المتكلم المفرد، حيث يتبين لنا أن القصة كلها عبارة عن مونولوج بين المرأة ومرآتها. وسنجد أن تعرفنا على أن الأنثى يتضح بقرينة لغوية (إنشائية) وليس بحدث درامي، وبعد تسعة أسطر من بدء القصة، حين تقول الأنثى الساردة «أنت سيدة جليلة مثلي». ولكننا لا نتعرف على المخاطبة إلا في السطر الأخير من القصة حين يرد في المونولوج قول الأنثى الساردة: «فلولاك أيتها المرأة الشفيفة لمتّ من زمن» مما يحتم قراءة القصة ثانية بهدي هذا البوح والكشف الصارخ.

إن السرد ينبني إذن على مونولوج مطول، تتحدث فيه أنثى (دون إسم) مع مخاطبة غير مسماة، تتناثر صفاتها على أنها (قرين) أو شبيهة للمتحدثة. وهذا أيضاً معروف بالصفات لا الأفعال كالقول مثلاً «أنت الجليلة الوفية، البديعة، اللطيفة، رائعة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب..».

إن قراءتنا المتكررة للقصة، ومسحنا لأركانها وزواياها وما يختفي وراء الخطاب من أحداثها، لن يزيدنا تعرفاً على بؤرتها. ذلك أنها تقف في لحظة سكون متكررة لا ينمو فيها شيء. فالقصة بدأت وقد انتهى كل شيء. اختارت المرأة جدران غرفتها سوراً يحميها عن العالم الخارجي الغارق في الظلام. واتجهت إلى المخاطبة التي سنعلم أخيراً أنها مرآتها. وارتاحت لمخاطبتها لأنها نسخة عنها. وهذا التطابق مع المرآة كقرين، يهيّء القارىء لقبول لحظة التماهي بين المرأة ومرآتها في نهاية القصة. وهو التماهي الذي سيكون موضع دراسة وتحليل عبر تفكيك عناصر القصة أولاً، وإعادة بنائها بهدي. الجملة الكبيرة التي تقولها، إن نحن تابعنا رولان بارت في وصفه القصة القصيرة بأنها كأي نص «عبارة عن جملة كبيرة»[٥]. ونستطيع أن نستخلص جملة محمد الحربي في قصته هذه، ونلحقها بأنها كناية عن الهروب من العالم بعد الاصطدام به والانكفاء إلى الذات عبر مفهوم صوري هو المرآة.

ولكن مستوى السرد في (الليل والورد) لا يعطينا (معنى) مستخلصاً بل يحيل إلى شبكة أخرى من المحذوفات والمغيبات. مما يذكرنا بقول أمبرتو ايكو بأن النص إذ يتميز عن الانماط التعبيرية الأخرى بتفقده فإنما لأنه «نسيج من المسكوت عنه» أي ذلك الذي لا يظهر على السطح، بل على مستوى العبارة»[٦].

وفي (الليل والورد) تكون حصة المسكوت عنه أكبر من الملفوظ، إلا أنها لا تعني شيئاً لأنها مختزلة إلى (كلام) يتداعى عبر المنولوج ولا تشي به الأحداث. في (الليل والورد) ليس ثمة أحداث. لقد هيمن السارد المتكلم، وفاض بوجه حيث أرادت الشخصية المتحدثة وسكتت عما تريد السكوت عنه. حتى أننا لا نفهم سبباً مباشراً لهروب المتحدثة من العالم وانكسار حلمها سوى تلك الاشارات الضنينة: «لكنهم أحرقوا أشياء كثيرة داخلي تصعقني إن تذكرتها»، وقولها الذي يرشح محمولات الخطيئة «ولد عقابي من رحم لذتي الصغيرة». إذا أضفنا إلى إيماء المواجهة مع الخارج قولها إنها بعد سنوات وسنوات اكتشفت أنهم ـ أي الناس ـ يضحكون من صعوبة البكاء. هؤلاء الناس الذين وصفتهم الساردة بأنهم الجحيم: «وحدك جنتي والآخرون جحيم» في إحالة عابرة لجان بول سارتر، تكررت ثانية في قولها «هؤلاء لو تدرين، جحيم لا يطاق».

ولكن، من هم هؤلاء (الآخرون) أو ما هو جحيم المتحدثة الذي هربت منه إلى نفسها، إلى صورتها في المرآة؟

يقول بارت «لا معنى لأن يقدم السارد المعلومات لنفسه بدل أن يقدمها للقارىء» فالسارد بذلك يخفي إذ يتوقف عن التشخيص والبوح، بعض المعلومات التي يعلمها هو جيداً فيما يجهلها القارىء[٧].

وفي حال سارد (الليل والورد) فثمة أكثر من سبب لشعورنا بجهل ما يحدث فالقصة مروية بلسان السارد بضمير المتكلم الشخصي وهذا يتيح لكثافة أكبر من الترميز أن تتحقق عن طريق اللغة.

كما أن المخاطبة (قرين) فهي أقرب إلى الذات الساردة من

---

(٥) التحليل البنيوي للقصة القصيرة ـ رولان بارت ـ ترجمة د. نزار صبري. الموسوعة الصغيرة ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٣٣.

(٦) القاريء النموذجي ـ أمبرتو ايكو ـ ترجمة أحمد بوحسن ـ مجلة آفاق ـ الدار البيضاء ـ العدد ٨ ـ ٩ / ١٩٨٨ ـ خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي.

(٧) بارت ـ التحليل البنيوي للقصة القصيرة ـ ص ٨٧ ـ مصدر سابق. وقد أخترت عبارة الترجمة المغربية (آفاق ـ ص ٢١) لأختصارها ودقتها.

سواها. إنها هي، فما تقوله لها زائد وغير ضروري، فهي تعرفه تماماً.

أخيراً: يزداد شعورنا بجهل ما تعرفه الساردة كون الخطاب القصصي يبدأ بعد انتهاء القصة، في الليل وراء جدران الغرفة الأربعة، وأمام مخاطبة مجهولة تعرف في الجملة الأخيرة من المونولوج أنها المرآة.

ولعلي أستطيع إضافة سبب رابع لفراغ الخطاب القصصي من السرد المطلوب، وهو يتعلق بهوية السارد. إنها أنثى. ولا تستطيع في مساحة البوح أن تنطلق لأكثر مما وصلت إليه. فالقاص إذ يضع قناع المرأة المغدورة لا يطلق خطواتها وصوتها في الخارج لتجد منقذاً، بل يدخلها إلى غرفتها لتناجي نفسها عبر المرآة خلاصاً وحلاً. لقد شخص دارس مغربي (الأنا المؤنث / المثقف) بأنها مجال وسيع وثري للمونولوج بمظهريه الواعي واللاواعي «من حيث هو ملتقي القهر البطريكي والروحي والاجتماعي»[٨].

إن السرد لا يعني عرضاً زمنياً لتسلسل الأحداث ولكنه من جهة أخرى يعني تجديداً شاملاً لعلاقة الشخصية مع سواها من شخصيات القصة، سواء بما أتيح قوله عبر الخطاب أو المبني الحكائي، أو ما لم يقل رغم أنه وقع فعلاً في المتن الحكائي وأشير إليه اختزالاً أو إيماء[٩].

أما السارد فهو الذي يتم السرد فعلياً. وهو المنجز للغة الواصفة[١٠]. وهو يعطي للخطاب السردي ملموسية لأنه كما يرى الجنباوم ـ صورة ملموسة للاتصال وتحيين إنساني للسرد مجسداً بواسطة أشخاص. رغم أن السارد شأنه شأن الشخوص ليس إلا كائناً ورقياً كما يرى بارت.[١١].

إن قصة الحربي تثير اشكالية خطيرة هي الأجناسية الأدبية. فما دام السارد لا يقدم مستوى سردياً متكاملاً (بالحدث والشخصيات وفضاء السرد) فإن السؤال عن هوية النص الاجناسية يكون مشروعاً. فما الذي يميز السرد عن سواه من الاجناس إن نحن لم نجد وراء الخطاب السردي، قصة ما؟.

فحضور السارد هنا لم يشعرنا بغياب المؤلف فحسب، بل بغياب السارد كوسيط بين الكاتب والنص.

إن المونولوج الذي يستغرق القصة كلها معروف بصيغة المتكلم النحوية (أي عائدية الضمائر إليه) وليس بمعناه السردي (أي عودة الأحداث إليه في المتن الحكائي). رغم أن ضمير المتكلم (المفرد) «أنسب وأقرب إلى آلية المونولوج»[١٢]. فالمونولوج يعبر عن انقطاع الصلة بين الذات والخارج. ويعتبر «دليلاً على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي. وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه»[١٣]. فهو انكفاء إلى حوار الذات مع نفسها، وهروب إلى حصون النفس وقلاعها التي تشعر الذات داخلها بالأمان والسلام والحرية.

وإذا كان النسيج النصي في (الليل والورد) يحمل تلك السمات التي هي ثغرات في جسد السرد، فإن القارىء سيدرك أن (تجريد) القصة هو أمر أبعد من التطهر من الخارج وعلاقاته الملموسة.

إن القارىء يستطيع حمل هذا (التجريد) الغارق في المنولوج اللغوي على أنه وقفة شاعرية إزاء حدث وليس حدثاً منقولاً بشاعرية. فالشخصيات دون أسماء. والزمن الخارجي عام غير محدد. كما أن زمن السرد الخاص خلو من أية علاقة سجلتها الذاكرة لبينيها الخطاب السردي. ويبدو لي أن تلك إحدى سمات القصة لدى الحربي. فقد سجل دارس آخر هو رعد عبد الجليل جواد ملاحظة مهمة حول الذاكرة التي لعبت دوراً تدميرياً في نمو الشخصية. ويعزز رأيه هذا بحكم نقدي آخر هو عدم استطاعة الحربي أن «يقدم بعداً استشرافياً ومستقبلياً بالإضافة إلى افتقار شخوص المجموعة إلى القمة الفلسفي» معللاً ذلك بإعطاء القاص للشخوص «تركيزاً متميزاً عن الحدث ودون موازنة»[١٤].

إن الشخصية تهيمن على السرد بشكل مطلق لا يدع أي مجال لتنفذ منه أساسيات الحدث وهذا يشجع الدارس على تفسير اللجوء إلى المونولوج في هذه القصة بأنه هروب من الحدث لصالح التداعيات الذاتية.

فالمناجاة المونولوجية المتاحة باتجاه الخطاب من الذات إلى الذات عبر وسيط أو قرين مرآتي، لا تعكس إلا اهتماماً بالشخصية خلواً من الحدث. وكأنها هي ذاتها مركز الأحداث وبؤرتها. تتجمع أو تلتم عندها ثم تنعكس إلى الخارج. مع ملاحظة أنها تعكس ما تريد أن تعكسه وحسب.

وهذا البناء السردي يأتي مختلاً في المعتاد، تنقصه ما سبق أن أسميناه معلومية الحدث من قبل السارد ومجهوليته من قبل القارىء.

---

(٨) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية ـ من التأسيس إلى التجنيس ـ نجيب العوفي ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء ـ ص ٥٥٤.

(٩) المتن الحكائي هو ما وقع فعلاً. والمبني هو الكيفية التي يتعرف بها القارىء على ما وقع ـ ولتوضيح أشد تراجع مقالة توماشفسكس (نظرية الأغراض) في كتاب (نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس ـ ترجمة ابراهيم الخطيب. ط ١ ١٩٨٢ ـ مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ص ١٧٥ وما بعدها.

(١٠) من أجل سيمائية تعاقبية للرواية ـ فلاديمير كريزفسكي ـ ترجمة عبد الحميد عقار ـ عدد آفاق الخاص ـ مصدر سابق، ص ١٦٢ وما بعدها.

(١١) رولان بارت ـ التحليل البنيوي ـ مصدر سابق ـ ص ٨٩.

(١٢) نجيب العوفي ـ مقاربة الواقع ـ مصدر سابق ـ ص ٥٣٦.

(١٣) نفسه ـ ٥٣٤.

(١٤) رعد عبد الجليل جواد ـ الخروج من البحر ـ مصدر سابق ـ ص ص ٤٥ ـ ٤٧.

وليس هذا تحفيزاً أو استثارة للقارىء كي يكمل البياض أو يملأ فراغات النص أو يستنطق الخطاب بما سكت عنه ولم يلفظه. فليس من مسكوت عنه كما يبدو وإنما هي استعاضة بالشخصية عن الحدث. وبالضمير النحوي للشخصية عن وجودها الورقي في الخطاب.

٣ ـ المرآتية: النرجسية والبوح

تتخذ المرآة في قصة الحربي مكانة مهمة. فهي القرين الذي نكتشفه آخر القصة. إن القارىء لا بد له من القيام بقراءة ثانية للقصة بعد إكتشافه أن المونولوج موجه إلى المرآة. أو إلى الذات عبر المرآة. فالصفات المبثوثة للمرآة لا تكفي لتشخصيها. وإنما ينصرف الذهن إلى استحضار صورة (القرين) دون تسمية محددة.

أما حين نكتشف في العبارة الأخيرة أن المخاطبة هي المرآة فإن تراتباً آخر للأولويات سوف يفرض علينا قراءة جديدة هي التي ستقوم فيه بوضع المرآة بدل المخاطبة المجهولة في ثنايا القصة. إن النص ـ حسب أمبرتو ايكو ـ أوالية تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي[١٥]. وما يتحصل لدى المتلقي لنص الحربي ليس بالشيء القليل حتى يهمله. إنه فائض قيمة معنى، ينتجه النص قبل أن يعيد المتلقي انتاجه. ومفتاح مهم يفرض دخولاً جديداً إلى مغاليق النص وأسراره. إن المرآة تفترض صورة للذات المتمرئية فيها. وإذا ما تركز النظر في المرآة لاستجلاء صورة الذات، نكون قد دخلنا في مفهوم (النرجسية) كما تطرحه الاسطورة.

فإحدى وظائف المرايا ـ كما يقول فوكو ـ أنها تضاعف. وهذا يعني أنها تكرر الأصل بما يسمح لنا برؤيته مضاعفاً. وهي بذلك تؤكد الذات وتريها جوهرها. إنها تهبنا بذلك ما يسميه فوكو «تعزيمة القرين»[١٦] أو «التماهي بصورة القرين» كما يقول لاكان وهو يتحدث عن المرحلة المرآتية[١٧] التي يرى أن لها أثراً خطيراً في تشكيل الذات منذ أن يعي الصغير انعكاس المرآة باعتباره كائناً واقعياً يحاول الامساك به أو الاقتراب منه حتى يتعرف على الآخر باعتباره صورته، ثم يتطور بالمعرفة ليغدو ضرباً من لجوء الذات للذات.

تعطينا المرحلة المرآتية إذن، درس التماهي وهو في بدايته. لذا يظل حضورها المتأخر مذكراً ببدايتها. فهي أنسب وعاء لحوار الذات مع نفسها.

(١٥) امبرتو ريكو ـ القارىء النموذجي ـ آفاق ـ مصدر سابق ـ ص ١٤٠.

(١٦) الوصيفات ـ ميشال فوكو ـ ترجمة مصطفى المسناوي ـ مجلة بيت الحكمة ـ الدار البيضاء ـ العدد الأول ـ السنة الأولى ـ إبريل ١٩٨٤ ص ص ٤٧ ـ ٦٠ ومقالته تحليل للوحة شهيرة لغيلا سكوز يظهر فيها الرسام وأسرة الموديل الملكية منعكسين في المرآة.

(١٧) جاك لاكان ـ مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا ـ ترجمة مصطفى كمال مجلة بيت الحكمة ـ العدد الثامن ـ السنة الثانية ـ نوفمبر ١٩٨٨ ص ص ١٧٧ ـ ١٢٤.

إن المرآة ترينا ما تقتضيه أعماقها المضيئة. أما القاص فيرينا مالا يظهر بالمرآة بل مالا تستطيع المرآة إظهاره نظراً لطبيعتها الانعكاسية. «ورغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأوي ما نراه قط إلى ما نقوله»[١٨]. وذلك بحكم جدل السطح والعمق أو الداخل والخارج.

إن المرآة فرصة لتأمل الذات. لكنها دلالة وصورة ورمز. وهي رغم اقترانها بالوعي والتعرف الواعي «فإن وجودها المادي ـ بوصفها عاكساً يعكس صورنا ـ يساعدنا ـ بمعنى أو بآخر ـ على أن نرى أنفسنا. ويمكننا من أن نرى صورتنا على صفحتها فيتسع وعينا بأنفسنا..» كما يقول جابر عصفور وهو يتحدث عن دلالة المرآة في أدب طه حسين[١٩].

وإذا كانت المرآة تهيىء للذات فرصة التماهي بها وتحقيق أو تأكيد نفسها، فإنها إلى جانب ذلك فرصة للتعبير عن نرجسيتها.

فالمرآة في التفسير الحديث هي امتداد لصفحة الماء الرقراق التي رأى نرسيس وجهه منعكساً عليها.

لقد أصبح نرسيس منذ رأى وجهه في مياه النبع، وقوداً للنار التي كان يشعلها في صدور الفتيات «لقد سحرت لبه صورته المنعكسة على الماء فوقع في غرام طيف حسبه جسداً وهو لا يعدو أن يكون ظلاً»[٢٠]. وبقي يحاول القبض على صورته في الماء ويناجيها حتى ذهب جماله وشبابه ثم مات. ولما أراد الناس حرق جثته كما هو معتاد وجد أنها اختفت «وإذا زهرة النرجس قد ظهرت مكانها تحمل قلباً زعفراني اللون تنبثق منه وريقات بيض»[٢١].

فإذا كانت المرآة تضاعف صورة الذات المتأملة نفسها، وزهرة النرجس تحل محل جسد نرسيس الميت دون معانقة صورته في الماء فإن حضورها معاً يؤكد بنية نرجسية مرآتية تتآزر لتأكيد حب الذات لدى بطلة قصة (الليل والورد).

لقد أصبح الوصف بالنرجسية تعدية لمعنى التسمية ومغزاها. فالوصف بها يدل اليوم على الاعجاب المرضي بالذات. وهو يتحقق دون شك بسبل متعددة منها التأمل في المرآة.

وفي (الليل والورد) نستطيع استنباط أدلة لغوية تتيحها لغة السرد لاثبات التماهي في المرآة والنرجسية التي وقعت فيها الساردة.

فهي تخاطب المرآة بالقول: «كم أنت جميلة مثلي. أي سر في عينيك الواسعتين أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحمر عليل. كم هو مرهف قدك. يانع مثل نضوج جسدي الفائر».

(١٨) فوكو ـ الوصيفات ـ مصدر سابق.

(١٩) المرايا المتجاورة ـ دراسة في نقد طه حسين ـ جابر عصفور ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ الهيئة المصرية للكتاب ص ٢٦.

(٢٠) مسخ الكائنات ـ أوفيد ـ ترجمة وتقديم ـ د. ثروت عكاشة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ ـ ص ص ٨٦ ـ ٨٨.

(٢١) نفسه ـ ص ٨٨.

كما تستعرض جسدها عارياً وتقوم بما تسميه «حواراتي الجسدية في ليلي العجيب». إن التعارضات بين الداخل والخارج تأكد بقراءة الجملة القصصية التي يحكيها السرد: وهي جملة مرآتية نرجسية متناهية كما رأينا.

أما التقنيات الأخرى فسوف نقف عندها في الفقرة اللاحقة معززين رأينا الذي بسطناه آنفاً.

٤ ـ تقنيات سردية:

يتأكد باختيار ضمير المتكلم المفرد وغياب التسمية ومفاجأة المرآة المخاطبة في ختام القصة، البناء النرجسي الذي وصفناه آنفاً.

وسوف نحاول هنا أن نقف عند العنوان فهو ذو حمولة خطيرة توجه القارىء كما توجهه الخاتمة وهيمنة السارد المتكلم والمرآة المخاطبة.

فالعنوان ليس عتبة نعبرها إلى النص. إنه نص صغير يلخص النص الكبير ويحدد الطريق نحوه إنه ليس لافتة. بل هو داخل في توقعات المضمون وتحديد سير القص. يقول محمد مفتاح في (دينامية النص) «إن العنوان يمد بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته. إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص ومنهم ما غمض منه. وهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه»[٢٢].

إن العنوان إعلان موجز عن المحتوى واتجاه المضمون فهو يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه. لذا شبهه جاك دريدا بالثريا وهو يتحدث عن «العنوان المشرق لأنه يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته»[٢٣].

وفي (الليل والورد) يتماثل عالم الخارج بالليل فيما يرمز بالورد إلى النهار وشمسه المشرقة.

ولما كانت المرآة هي التي تمنح النهار شمسه داخل الغرفة فإن تسلسل العناصر في طرف الثنائية الثاني (الورد) تتراتب كالآتي:

الورد ـ النهار ـ المرآة ـ الداخل.

(الضوء)

فيما يكون تراتب طرف الثنائية الأولى كالآتي:

الليل ـ الظلام ـ الموت ـ الخارج.

إن الورد لا يرى ليلاً. كما أن المرآة لا تمنح الناظر صورته دون ضياء وهذا ما يجعلنا نعد الورد والمرآة اسمين لمسمى واحد.

ولماذا لا نسمي هذا المسمى الجديد وهو جزء من المرآة والورد معاً. إنه النرسيس الذي لم يقبض على صورة وجهه في المرآة (صفحة الماء) فمات قربها ثم نبتت زهرة النرجس مكان جسده؟

تقول الساردة للمخاطبة:

«يغرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراني معك وحدك، في الداخل، شمس نهار... معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرفتي من هذا الخارج، هو يغرق في ليله الميت،.. إلا أنت تجعلينني في الداخل شمس نهار».

إن هذا التماهي لا يعادله إلّا الابتعاد عن الخارج. ولا يمكن أن نغفل هنا الاشارات الجنسية الواضحة والعرى أمام المرآة. مما يقود إلى اتهام الساردة بنوع من المثلية التي تتطور عن النرجسية والابتعاد عن الآخرين بحجة أنهم الجحيم.

لقد هيمن السارد المتكلم وألغي الافعال والأحداث. إلا أن ضمير المتكلم المفرد أتاح بناء مونولوج انشاطي طويل جعل قصة الصوت الواحد أشبه برسالة إلى الذات عبر وسيط هي المرآة.

إن (القرين) والصورة المرآتية والذات الساردة إضافة إلى الضمير النحوي المباشر تسمح للقراءة المدججة بنوايا الاتهام النرجسية أن تجد لها أكثر من دليل. أما النهاية فإن صياغتها الشبيهة ببيت القصيد في الشعر العربي يذكرني بذلك الضرب من المفاجآت الختامية التي لاحظ اينحنباوم ورودها في القصة الأمريكية القصيرة. فيما يجد أن اقتراح اللغز أهم من حله عند القصاصين الأمريكان الذين أولعوا ببناء القصة على لغز أو أخطاء يحتفظ به بالدور المحرك للحبكة على النهاية[٢٤].

إن المعنى يجب ألا يكمن في نهاية القصة القصيرة. بل يجب أن يتخللها حسب بارت[٢٥]. لقد أدى تغيير النهاية بالافصاح عن المخاطبة (المرآة) إلى إعادة قراءة القصة ثانية لترتيب الضمائر والصفات بموجب الاكتشاف الذي أخفاه الكاتب حتى آخر جملة من قصته. وقد أخفاه على مستوى البناء كله.

إلا أن نهايات كهذه لا تناسب إلا مونولوجات إنشائية كتلك التي بنى على أساسها خطاب السرد في قصة (الليل والورد). فالليل ليس إلا الفضاء الزمني المطرود إلى الخارج. وهذا ما وجدته في عدد من قصص الكاتب نفسه[٢٦].

لقد كنت أزمع قبل أن أتجه إلى دلالة المرآة والنرجسية أن أدرس

---

(٢٢) دينامية النص ـ تنظير وانجاز ـ محمد مفتاح ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٨٧ ـ ص ٧٢.

(٢٣) جاك دريدا ـ نقلا عن كتاب (الغائب: دراسة في مقالة للحريري) لعبد الفتاح كيليطو ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢٤) نصوص الشكلانيين الروس ـ مصدر سابق ـ ص ١١٧.

(٢٥) بارت ـ التحليل البنيوي ـ ص ٣٨.

(٢٦) مثل (عصافير الشتاء) ص ٧ في مجموعته (الخروج على وشم القبيلة). ط ١ ١٩٨١ ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت. وهي تبدأ بقوله:

«كان الوقت ليلاً، والأشياء دائماً ـ تأتي في الليل:»

و(ولادة في عالم الأسماك) ص ٥٣ من المجموعة نفسها التي تبدأ بقوله:

«أوائل ١٩٧٨. هو ذا الليل يزفني بظلمته إلى قبري...»

وتراجع كذلك قصصه (قبلني أيها النهار) و(مهمة) و(مفاتيح) في مجموعته (حكايات قبيلة ماتت) ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ ـ دار الكلمة ـ بيروت.

المراة كذات ساردة. لكنني وجدت مساحة البوح غير كافية. وقد تحقق في مرآة الحربي ما كان يحذر منه الكاتب الروسي ألكسي تولستوي حين قال «إن البطل الرئيسي لعصرنا أعظم من أن تتسع له مرآة صغيرة كمرآتنا»[٢٧].

ولعل هذا هو مقتل الاتجاه الواقعي التسجيلي الذي يريد أن تكون المرآة بحجم الجسد حيث لم توجد بعد مرآة كهذه.

إن القاص حاول في قصص أخرى له أن يعالج عزلة المرأة ووحدتها. فكتب على العانس[٢٨] مستبطناً عبر راوٍ عليم في هذه المرة أعماق بطلته. إلا أنه يقترب بالمونولوج في (الليل والورد) إلى حميمية بطلته وعذاباتها الداخلية، عذابات أنثى مذعورة من خارج ثقيل كالموت في الليل.

٥ ـ ملاحظتان: خاتمة

١ ـ كان الليل طقساً ومسرحاً لعدد من قصص الكاتب. ليل تغرق فيه المخلوقات ويصيبها الذعر[٢٩]. وهو الليل الذي حمل مخلوقات الخارج وأوقفها عند باب الساردة في (الليل والورد).

٢ ـ كان عنوان القصة كما جاء في فهرست العدد الذي نشرت فيه من مجلة «شؤون أدبية» هو: الليل والورد.. القمر يقترب. ولم يثبت أعلى القصة في المتن إلا (الليل والورد). ولم أستطع التعامل مع بنية العنوان إلا بما هو معلق فوق النص، مشرق بضيائه على صفحاته. أما اقتراب القمر كخاتمة للعنوان، فهو إفصاح مسبق لما ستؤول إليه القصة في خطابها السردي. أي التماهي بالنور المنبعث من المرآة داخل الغرفة.

(٢٧) جابر عصفور ـ المرايا المتجاورة ـ مصدر سابق ـ ص ٤٤.

(٢٨) حكايات قبيلة ماتت ـ ص ٩.

(٢٩) يقابله نقيضاً له الفجر أو النهار أو الصباح في كثير من القصص المشار إليها في الهامش ٢٦.

لقد اتضح لي كاستنتاج وخاتمة هيمنة التجريد الانشائي على فضاء السرد وهذا ما يؤكده عرى الشخصيات من الأسماء وخلو القصة من الأحداث واختزال الوقائع بجمل غير دالة.

إلا أن مواقع الحداثة تؤشر داخل البيئة السردية بالبحث عن أعماق الشخصية لا ما يطفو على سطحها. والعناية باللغة الواصفة حد خروجها عن السياق السردي إلى وصف خارجي «إنسان يتهيب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل إلى المشاركة... إنهم لا يحبون أمثالنا إلا إذا كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري..» ومثل هذه الجمل كثير مما يعبر عن تعديه الفكرة إلى الخارج دون مرورها بوعي الشخصية. وهي تلغي دور السارد كوسيط بين المؤلف والنص. وتقيمه مهيمناً على النص من وراء أقنعة شخوصه. اتضح لي أيضاً أن القراءة تنتج النص بمعنى تفكيكه وتركيبه وفق ما ترشح به معطيات السرد ذاتها.

فقد عجزت مثلاً عن تخيل ماضٍ ما للساردة التي انكسرت أحلامها وخاب رجاؤها بالناس فانكفأت إلى مرآتها داخل غرفتها لتضاعف ذاتها وتحنو على صورة وجهها كما فعل نرسيس وهو يدير ظهره للحوريات اللواتي أردن مغازلته، ملتهياً بمطالعة صورته المنعكسة على مياه النبع.

بل إنه ظل يتطلع إلى نفسه في مياه ستيكس حين بلغ عالم الموتى. فحزنت عليه حوريات النبع وحوريات الغابة وقصصن شعورهن من أجله[٣٠].

أما بطلة (الليل والورد) فقد ظل بعدها شذى حبها لنفسها عبر حب مرآتها.. وتهويمات بوحها الضنين بين جدران غرفتها ـ ملاذها، وهي ترمق ليلاً يتكاثف في الخارج حد الموت الأسود.

(٣٠) أوفيد ـ مسخ الكائنات ـ ص ٨٨.

قرأت العدد الماضي

من «الآداب»

محمد صالح بن عمر

تظلُّ مجلّة «الآداب» الغرّاء رغم واقع التجزئة المرير والجراح العربية النازفة بلا توقّف في فلسطين المحتلة ولبنان أحد الفضاءات القليلة المهمّة المهيّأة للقاء الأقلام العربية المبدعة من المحيط إلى الخليج بل ومن خارج الوطن الكبير. وهي، في اضطلاعها بهذا الدور وحده لتؤكّد بكل إصرار وجود ثقافة عربيّة لم يزدها الظلام إلاّ ائتلاقاً ومن ورائها وجود أمّة لم تحنِ قناتها الخيبات والنكسات بل هي لا تزال أشد ما يكون تشبّثاً بالحياة وإيماناً بغد الخلاص القريب.

هذه المشاعر هي التي تستولي على كل مثقّف عربي يتصفّح «الآداب» في مطلع كل شهر فتصبغ حتماً قراءته لمحتوياتها بأصباغها الشفّافة وتلغي لديه أو تكاد كلّ إمكان لمقاربة علميّة موضوعيّة. يضاف إلى ذلك أن الفسحة الزمنيّة الضيِّقة المتاحة لقارىء العدد وناقده (أقلّ من نصف شهر) لا تسمح عمليّاً بالتمحيص والتدقيق والتعليل. ولعلّ الحلّ يكمن في استبدال عنوان الركن «قرأت في العدد الماضي من الآداب» بعنوان أكثر مرونة مثل «قرأت في العدد (رقم كذا) من الآداب» حتى يتسنّى أن يدرج فيه نقد أي عدد من الأعداد الماضية دون التقيّد بوقت محدود جداً من شأنه أن يؤثّر سلبيّاً في النقد أيما تأثير.

ولهذا السبب فإننا نعدُّ من باب التعجيز مطالبة الدكتور علي حجازي (في مقاله «النقد الأدبي بين المنهجية والمزاجية» ركن «مناقشات» ص ٧٧) الأستاذ الياس خوري ناقد العدد الرابع من «الآداب» باجتناب الذاتيّة والانطباعيّة و«الخواطريّة»!... وفي السياق ذاته يبدو لنا من عجيب المفارقات أن يحتلّ نقد الدكتور سامي سويدان للعدد المزدوج الخامس والسادس أكثر من ربع محتوى العدد. وفي ظنّنا أن تشذيب مقاله من الاستطرادات والتعاليق على الجزئيات وإعادة الأفكار الممطّطة إلى أحجامها العادية لكفيلان باختزاله إلى خمس صفحات أو أقل. والحقّ أننا كنّا نتحمّل «ولوع» الدكتور سويدان بالإطناب رغم ما سبّبه لنا أثناء القراءة من مشقّة لو لم يُعلن على رؤوسنا نزعته الإقليمية الضيّقة ـ وما أشدّها مرارة وإيلاماً في زمن لم يبقَ للعرب فيه غير وحدتهم الثقافية! ـ ليقتبس منها مناهجه النقدي. فالدكتور ينعي حظ «الآداب» «لاتسام المساهمات المختلفة الواردة فيها بطابع الكتابة من الخارج!»... وإنها لغصّة في الحلق أن تقع أبصارنا في قوله هذا على كلمة «الخارج» التي لا يقصد بها غير... تونس!... نعم!... تونس!... وفرنسا؟!... وقد كان بإمكاننا غضّ النظر عن «تضلّع» الدكتور من الجغرافيا و«معرفته الدقيقة» لخارطة موطنه؟! العربي لو لم يجرّه سياطه لجلد الكتاب المغاربة المسهمين في العدد

دون شفقة أو رحمة متحاملاً عليهم بلهجة قهريّة سلطويّة راشقاً إياهم بصنوف شتّى من سهام جعبته المعجميّة المسمومة من نوع: مغالطات ـ ادعاء ـ انحراف (ص ٢٨) ـ تجويف ـ خواء ـ ضحالة ـ بؤس (ص ٣٥). وهو ضرب من النقد أخنى عليه الدهر وعفّاه الزمن. فقد ولّى عهد كان الناقد فيه بمنزلة شاعر العشيرة يدافع ويهاجم، يمدح ويهجو شعاره: «أنا وأخي على ابن عمّي وأنا وابن عمّي على الغريب» ومضى وقت كان النقّاد ينصّبون أنفسهم أوصياء على المبدعين ويتعاملون معهم تعامل «الأسطى» مع التلميذ (بالمعنى الأصلي للكلمة في الفارسية أي الخادم). فالناقد اليوم ليس سوى قارىء للأثر الفني ولما كان قارئاً فهو تابع للمبدع ولما كان تابعاً فلا يسعه إلاّ أن يكون متواضعاً. ولا يعني التواضع بالضرورة غضّ النظر عن النقائص والمآخذ في العمل الفني بل الإشارة إليها بكل احتراز وتقديم الملاحظات في شأنها على أنها ثمار اجتهاد شخصي لا غير.

ويستوقفنا، بعد ذلك، بحث الدكتور أحمد كمال زكي: «الفن القصصي في التراث العربي» (ص ص ٤٠ ـ ٥٠) وهو بحث يلفت الانتباه بثراء المادة وغزارة المعلومات وجدّية التنقيب في المصادر ولذلك يجد فيه القارىء صورة متكاملة للمُدوّنة السردية العربية حتى القرن السادس للهجرة. ولعلّ الخلل البارز في هذه الدراسة يكمن في صيغة العنوان الذي اختير لها لأن صاحبها قد اقتصر على سرد الحكايات التي يزخر بها التراث العربي وتحليل البعض منها غرضياً دون التوقف عند خواصها الفنية بناء وأسلوباً (النسيج القصصي ـ المراحل القصصية من عرض وعقدة وحل ـ طبائع الوحدات ـ وظائف الشخصيات ـ الأدوات القصصية من سرد ووصف وحوار وتشويق وما إلى ذلك...) ومهما يكن من أمر فإننا نضمّ صوتنا إلى صوت الدكتور أحمد كمال زكي في دعوته إلى العناية بهذا التراث القصصي الجليل الشأن لما ينطوي عليه من مصادر إلهام بالغة الأهمية يمكن أن تُشكّل عامل إثراء للأعمال الإبداعية العربية المعاصرة.

ومن السُّنن الحميدة التي دأبت عليها «الآداب» منذ سنوات طويلة واستمرّت في اتّباعها كلّما سنحت لها الفرصة ربط حلقات الوصل بين الثقافة العربية داخل الوطن الكبير وروافدها في المهجر. وهو ما تجسّم، في هذا العدد بالذات، في تقديم الدكتور حُسام الخطيب كتاب «بدايات» لادوارد سعيد الكاتب الفلسطيني المقيم بالولايات المتّحدة الأميركية. وليس ثمة شك في أنّ خطورة القضايا الفنية والنقدية التي عالجها في هذا الكتاب واحتلالها المنزلة الأولى من شواغل المفكّرين والمبدعين المعاصرين في الغرب تجعلان من المفيد جدّاً نقله إلى لغة الضّاد حتى يكون في متناول القارىء العربي.

ولعل الجانب الأهم في هذا العدد هو الجانب الإبداعي بقسميه: السّردي والشعري. ففي القسم السّردي نلتقي كالعادة، منذ البداية، بصفحات جديدة من الترجمة الذاتية للدكتور سُهيل إدريس. وهي فرصة متجدّدة للاستمتاع بهذا الفنّ العسير الذي كان قد استهوى عدداً من أعلام أدبنا الحديث خلال النصف الأوّل من هذا القرن (شكيب أرسلان، أحمد أمين، طه حسين، ميخائيل نعيمة، حسن حسني عبد الوهاب...) ثمّ زهدت فيه الأجيال الأدبية اللاّحقة بتأثير من الواقعية الاشتراكية والتيّارات المتفرّعة عنها وحُجّتها أنّ أدب الترجمة الذاتية أدب بورجوازي لاهتمامه بشؤون الذات الفرديّة ومعالجته قضايا الواقع الموضوعي من زاوية «الأنا المركزية» (égo -centrisme) وهي، في الحقيقة، حجة قابلة للدحض وخاصّة في محيط كهذا أضحى من الاستحالة بمكان التفريق بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي لأنّ حالة الانسحاق الكامل التي عليها الانسان العربي قد عطّلت لديه ملكة الفصل والتمييز بين الماضي والحاضر وجعلته، في آن، حبيس ماضيه وحاضره، واقعه وذاته. وهكذا فقد حُرمنا بسبب تلك التعلّة الواهية من الاطلاع على تراجم الكبار من مبدعينا بأقلامهم على ما تتضمّنه من معلومات خطيرة تنير أعمالهم الفنيّة وتفكّ الكثير من رموزها وألغازها فضلاً عن كون ذات المبدع المُصوَّرة بقلمه ليست، في نهاية الأمر، سوى أنموذج لذات جماعيّة هي ذات جيل بأكمله.

ولهذا السبب، فإننا نكبر في الدكتور سهيل إدريس إقدامه على تحمّل هذه المشقّة الممتعة ألا وهي كتابة ترجمته الذاتيّة التي بدأت تضيء لنا منذ الصفحات الأولى جوانب مختلفة من شخصيته: سهيل إدريس الفنّان، سهيل إدريس المترجم، سهيل إدريس الناشر، سهيل إدريس المفكّر، سهيل إدريس الإنسان.

وإننا لفي انتظار بقيّة الحلقات حتى تكتمل لنا الصورة وتتّضح الملامح وتتجمّع الشروط اللاّزمة للتحليل والتقويم.

وإنها لمفاجأة سارّة هذه الإطلالة اللّطيفة لأمير الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي المعاصر من خلال هذا العدد من «الآداب» بالفصل الأوّل من روايته الجديدة «نهاية رجل شجاع». فالشيخ حنّا لا يزال كالطّود الشامخ يتحدّى الأنواء والعواصف في زمن لم يرحم الاشتراكية والاشتراكيين. فهذه الأنظمة الاشتراكية في العالم تهتز اهتزازاً ويتساقط بعضها كأوراق الخريف. وهذه الطبقات الدنيا في الوطن العربي تفقد دورها النضالي لتسهم في اللعبة العامة التي تسمّى لعبة الديمقراطية كلّفها ذلك ما كلّفها من اعتلاء صهوة الانتهازية وخيانة الذات. ففي هذا الفصل ـ العرض (exposition) نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء أنموذج البطل المأزوم الذي اعتدنا اللّقاء به في بدايات روايات حنّا مينة. فمفيد طفل من «قاع الريف» يحمل كلّ سمات طبقته ولا ملامح شخصية تميّزه، يتحرّك بكلّ عفويّة في رحاب واقع قدري كابوسيّ متسلّط (عائلة فقيرة ـ أب متغطرس جاهل ـ معلم شرس قذر وصولي ـ مختار

وقمع وبطش) فيُولّد في نفسه عقدة «أوديبيّة» تدفعه إلى النقمة على السلطة الأبويّة التي يمثلها الأب والمعلم والمختار بل المجتمع الأبوي بأسره. وتتّجه النقمة أوّلاً إلى الدّاخل فتُذرأ بـ «التعويض» وهو قطع «ذيل» الحمار بحجّة أنه «غريب الشكل» وليست تلك الفعلة، في حقيقة الأمر، سوى تعبير عَنْ رفض الطفل للمنطق السائد والعقلية المهيمنة. وعلى الرغم من انتماء مفيد إلى الريف فإنّه يذكرنا بعض الشيء بحنّا الطفل الذي ترك المدرسة وطلّق الطفولة قبل الأوان كما يذكرنا بزكريّا المرسلي بطل «الياطر» ذلك الذي عاش طفولة صعبة ودفعت به قساوة والده إلى الشارع حيث تصعلك ثمّ تحوّل إلى مجرم مطارَد. ومفيد مثل حنّا وزكريا أيضا من حيث إنّ واقعه القدري لم يخلق منه بطلاً مأسوياً بل بطلاً ملحمياً يتمرّد ويواجه ويصارع رغم ضعفه ورغم تحرّكه في محيط عامر بالعناصر المضادّة. وينتهي الفصل والأسئلة المعتادة تبقى قائمة في أذهاننا: ماذا سيكون مصير مفيد؟ هل يهجر محيطه ويتغرّب كما تغرّب حنّا وزكريا ليعود في النهاية منتصراً؟ إن التشويق يبقى كاملاً رغم أنّ حنّا مينة قد عودّنا على استخدام طريقة القلب (renversement)بتحويل بطله من السلب إلى الإيجاب...

وتتبدّى لنا «المغارة» لمحمد سمارة (ص ص ٥٧ ـ ٦٠) أقصوصة كلاسيكيّة تنطبق عليها أهمّ مواصفات القصّة القصيرة التقليديّة لا سيّما الأزمة التصاعديّة المُتوَّجة بمفاجأة. ولكن ذلك لا يُعد نقيصة في هذه الأقصوصة لأنّ صاحبها استطاع أن يوفّر فيها عنصرين مهمّين أضفيا عليها صبغة التجديد أوّلهما البطل الجماعي الذي يشكّل الراوي جزءاً منه وهو يتمشّى والموضوع النضالي الذي تدور حوله الأحداث ـ وجلّها أحداث نفسيّة أو مجرّد حركات وسكنات ـ وفي ذلك ترابط عضويّ بين الشكل الفني والدلالة. والعنصر الثاني هو البعد الرمزي لوقائع الأقصوصة كلها وهو بُعْد في غاية من الثراء لما يتيحه للقارىء من إمكانات عدّة متنوّعة في التأويل. ولعلّ المغارة رمز للواقع العربي الراهن الذي تقبع فيه سجينةً الأمةُ بأسرها وقد عسكر بإزائها الغرب الامبريالي مانعًا إيّاها من الخروج إلى الضوء على حين يقوم خلفها جدار صُلب يمنعها من التواصل الواعي المثمر مع ماضيها المجيد. وإذا كان ذلك كذلك فإنّ الحل، في نظر الكاتب، يكْمُن في الانفتاح على الدّاخل بالتصالح مع الذات والتراث وهو عملية عسيرة تتطلّب تضحية واستشهاداً.

أمّا القسم الشعري فهو يشتمل على محاولتين أساسيتين هما «مجاز وسبعة أبواب» لسعدي يوسف و«تسع قصائد» لمنصف الوهايبي.

فقصيدة سعدي يوسف هي عبارة عن أقصوصة شعريّة تامّة الشروط بُنيت طبقاً للشكل الدائري اذ تنتهي بالمشهد نفسه الذي بُدئت به (وقوف الشاعر العائد إلى مدينته بعد عشرين سنة من الاغتراب أمام أبوابها مستنطقاً برجها وأسوارها مستعيداً ذكرياته فيها متلهّفاً إلى لقاء أهله وأحبائه داخلها). وقد اتخذ سعدي يوسف من هذا الموقف الذي جعله يحدث في الزمن الحاضر مُرْتَكَزًا (support) ينطلق منه تارة إلى الماضي البعيد (عشرون سنة إلى الوراء) ليسترجع آلامه ومعاناته داخل مدينته التي تُهيمن عليها «دولة السرقات والشركات» وطوراً إلى المستقبل بحثاً عمّا يخبئه له الآتي من مصير مرسوم. ولعل الشاعر يسعى بهاتين الحركتينَ الخَلْفية عن طريق الرَّجْع (retrospection) والأمامية باستخدام السَّبْق (prospection) إلى نسيان حاضره الأليم وتجاوز وضعه الحالي المأزوم وَضْعِ المشرّد العائد من غربته الطويلة لكن غير المرغوب فيه. وما من شك في أن قصيدة سردية كهذه حريّة بأن تُصَوَّر تلفزيّاً شريطة أن يتوفّر لها المخرج المبدع.

أمّا قصائد منصف الوهايبي التسع فهي تصوّر عالماً يتراوح بين البدائية الأولى (زمن الخلق) والحضارة الوسيطة (العهد الأغلبي) والحضارة الحديثة (سرابيقو). وفي هذا الفضاء الزماني المكاني الممتدّ تلوح ذات الشاعر محوراً للوجود كلّه. ولكنّها رغم أهميّة حضورها في المكان والزمان تكابد مشقّة التواصل مع سائر الخلق وتتقبّل على مضض ردود فعلها (هم) السلبيّة تجاهها. فإذا هي تعيش غربة داخلية عميقة قاسية غربة روحية «لا برء لها أبداً» وليست هذه المقاطع سوى انموذج من تجربة الوهايبي الثانية التي عرفت في تونس بـ «الشعر الصوفي» أو «الشعر الكوني».

ولا يفوتنا أن نشير ضمن هذا القسم الشعري إلى المقطوعتين المتبقّيتين وهما «حصان» لفاضل عزيز فرمان و«دخان» لريم قيس كبّة.

فمقطوعة «حصان» تقوم على مقابلة أساسيّة بين حركتين: إحداهما تنازليّة سريعة لا يُستطاعُ لها رَدٌّ وهي حركةُ «سقوط» بالمعنى الحضاري والثانية تصاعديّة مضادّة لكنها عسيرة شاقة وهي حركة إنهاض ومنع للسقوط. وقد تداول الشاعر على تصوير هاتين الحركتين غير المتكافئتين وما أثارته في ذاته غلبةُ الأولى منهما على الأخرى من شعور بالأسى والانكسار. ولعلّه يقصد بهذا الوضع الصّراعَ غيرَ المتعادل القوى بين القيم الغربيّة المادّية الغازية والقيم الشرقية الأصيلة الآخذه في الانهيار.

أما مقطوعة «دخان» فقد سلكت فيها صاحبتها طريقة «التوليد». وذلك بأستنباط سلسلة من الصور المجازية المتدرّجة وفقاً لتطور حالتها النفسية التي يغلب عليها الأسى والكآبة انطلاقاً من صورتين واقعيّتين بسيطتين: دخان سيجارةٍ وكأس.

تلك هي أهمّ الملاحظات التي عَنَّتْ لنا أثناء قراءتنا لهذا العدد الجديد من «الآداب». ولئن لم تَخْلُ ـ بديهيّاً ـ من الانطباع والاقتضاب في التحليل فإنّنا لم نقصد بها سوى أن تكون مدخلاً إلى قراءة أدقّ وأكثر تأنياً لبعض النصوص الإبداعيّة الجيّدة التي تضمّنها العدد وخاصّة منها التي ستنشر ضمن كتب. ولعلّ الفرصة تتاح لنا للعودة إليها بتعمّق إكثر وتبسّط أوفى عند صدورها كاملة.

تونس